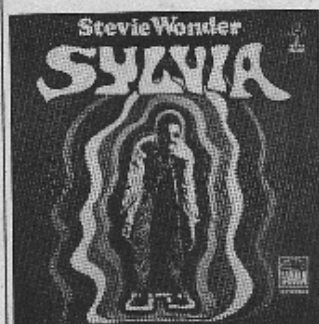
FOCUS
A HISTÓRIA E A GLÓRIA
15
ROCK
Cr$ 6,00
E SOM
jornal de música
SOUL
Santana
Dylan
SAMBA
(A nova escola:
Quilombos)
Som Nosso
Belchior
Bivar
Manson
matou pelos
Beatles?

OS DISCOS

STEVIE WONDER

- **Talking Book** (Tamla/Tapecar — 1972)
- **Innervisions** (Tamla/Tapecar — 1973)
- **Sylvia** (Tamla/Tapecar — 1974)
- **Fulfillingness First Finale** (Tamla /Tapecar — 1974)
- **Greatest Hits Vol. 1** (Tamla/Top-Tape — 1975)
- **Stevie Wonder's Greatest Hits Vol. 2** (Tamla/Tapecar — 1975)

JAMES BROWN

- **It's A Mother** (Polydor/Phonogram — 1970)
- **James Brown's Greatest Hils** (Polydor/Phonogram — 1970)
- **Hot Pants** (Polydor/Phonogram — 1971)
- **Revolution Of The Mind** (Polydor/Phonogram — 1972)
- **There It Is** (Polydor/Phonogram — 1972)
- **Pop History Vol. 3** (Polyfar/Phonogram — 1972)
- **Get On The Good Foot** (Polydor/Phonogram — 1973)
- **The Pay Back** (álbum duplo Polydor/Phonogram — 1974)
- **Pop Giants Vol. 4** (Polyfar/Phogram — 1974)
- **Reality** (Polydor/Phonogram — 1975)

RAY CHARLES

- **Twist Ray Charles Em Pessoa** (Atco/Fermata — 1962)
- **The Genius Sings The Blues** (Atco/Fermata — 1962)
- **Ray Charles Entre Nós** (Polydor/Phonogram — 1963)
- **Dedicated To You** (ABC/Polydor — 1965)
- **Encontro Com Ray Charles** (Tangerine/Fermata — 1969)
- **Ray Charles** (Tangerine/Fermata — 1969)
- **Love Country Style** (Tangerine/Fermata — 1970)
- **New Kind Of Jazz** (Tangerine/Equipe — 1970)
- **Volcanic Action Of My Soul** (ABC/Fermata — 1971)
- **A Message From The People** (Proble/Odeon — 1972)

- **Through The Eyes Of Love** (Probe/Odeon — 1972)
- **Ray Charles Live** (Atco/Continental — 1973)
- **Ol' Man River** (Crossover/Odeon — 1974)
- **Come Live With Me** (Crossover/Odeon — 1974)
- **Renaissance** (Crossover/Odeon — 1975)

(A discografia compreende apenas os LPs lançados no Brasil.)

NESTE NÚMERO:

Jornal de música

(Os artigos assinados não representam necessariamente a opinião da redação.)

Diretor: Tárik de Souza
Diretor-Responsável: Glauco de Oliveira
Redação: Ana Maria Bahiana, Ezequiel Neves, Martha Zanetti, Tárik de Souza
Arte: Diter Stein (diagramação), Cássio Loredano, Elifas Andreato, Chico Caruso, Luis Trimano, Petchó
Fotografia: Tânia Quaresma, Walter Ghelman
Serviço Internacional: Associação Parodística Latino-Americana (APLA)
Colaboração e Consulta: Almir Tardin, Armando Amorim, Carlos A. Gouvêa, Luiz Carlos Maciel, Maurício Kubrusly, Okky de Souza, Henfil, Roberto Moura, Júlio Hungria, José Márcio Penido, Carlos Alberto Carvalho, Nelson Motta.
Distribuição: Superbancas Ltda. — Rua Ubaldino do Amaral, 42-A, tel.: 252-8533 (Rio), Rua Guaianases, 248, tel.: 33-5563 (SP)
Impressão: Editora Vozes Ltda., Rua Frei Luís, 100 — Petrópolis — RJ
Registrada na DCDP/DPF sob o n.º 1337 — P. 209/73
Publicidade em SP: Quanta/Merchandising — Rua Francisco Leitão, 149 — CEP 05414 — tel.: 80-9853
Editado por
Maracatu Editora Rua da Lapa, 120 — gr. 504 — ZC 06 — CEP 20.000 — tel.: 252-6980 Rio de Janeiro, RJ.

SOUL: stevie wonder, james brown e ray charles

OKKY DE SOUZA/GABRIEL O'MEARA

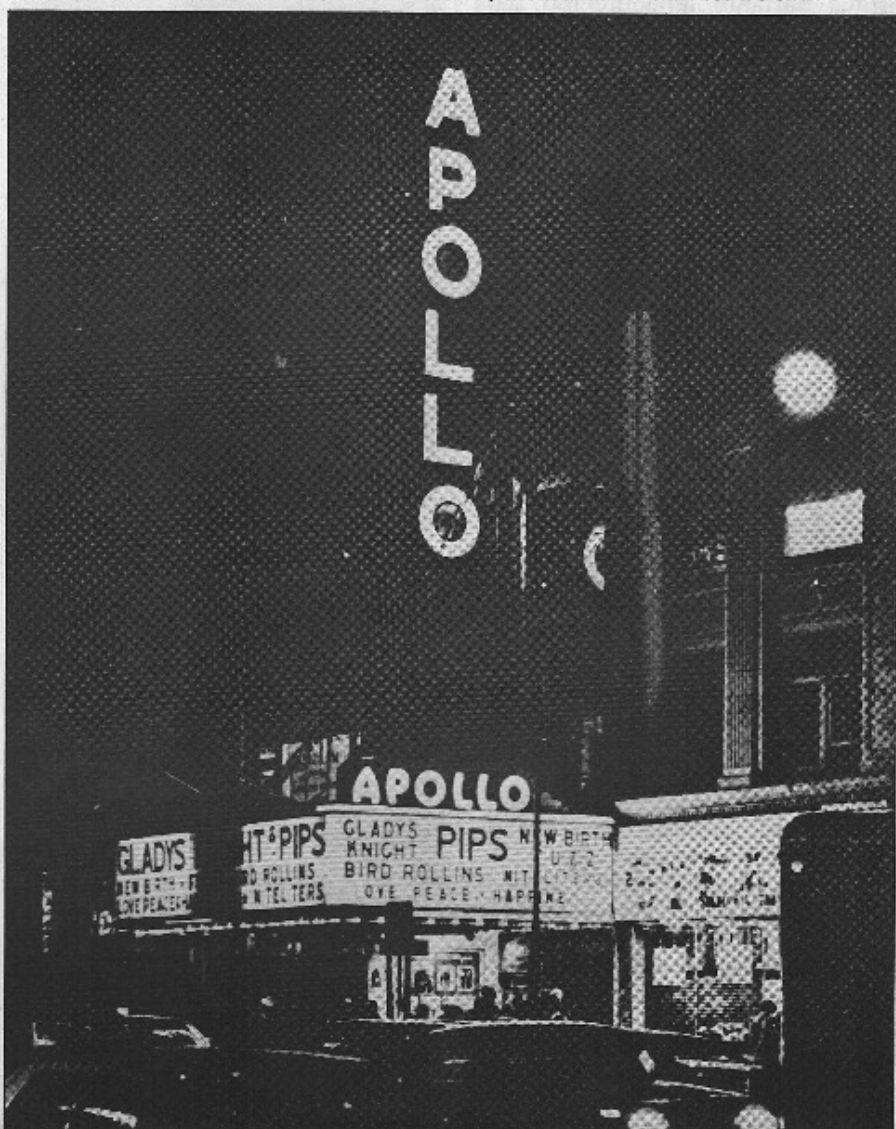
A Soul Music, da forma como conhecemos, existe há cerca de quinze anos. A expressão passou a ser usada por volta de 1965, pelos negros, como uma forma de solidariedade. A partir daí, a palavra soul seria aplicada como um prefixo para qualquer coisa relacionada ao mundo negro da América — soul sister, soul-food, soul-music. Assim como o rock, a soul music passou por evoluções muito marcantes. No início, ela surgiu como uma redescoberta urbana de rhythm n' blues: metais e coros eram adicionados, nas gravações, as raízes negras do blues rural. Paralelamente, nessa época, surgiram os grandes avanços nas técnicas de gravação.

Ray Charles foi o primeiro a revolucionar o soul, usando a técnica de orquestração e coro. James Brown utilizou as lições de Ray Charles e levou-as um pouco mais adiante, encurtando as melodias, introduzindo os corais repetitivos e adicionando um toque latino, principalmente nos metais. Suas vocalizações, roucas, profundas e gritadas, abriram campo para diversos outros cantores, como Wilson Pickett, Otis Redding, Tina Turner, etc.

A trilogia James Brown — Wilson Pickett — Aretha Franklin deu as cartas na soul music de 1963 a 67. Depois disso, um cantor chamado Sly Stone surgiu e mudou o curso da história da música negra urbana, fundindo o som de James Brown com o acid-rock da Califórnia dos anos 60, iniciando toda uma nova concepção no som negro. Além disso, o espetáculo de Sly Stone era inteiramente inédito: enquanto todos os artistas de soul utilizavam coreografia, o Sly And The Family Stone tinha um a mis-en-scéne natural e despretensioso, mais tarde copiado por dezenas de outros artistas. Sly Stone foi importante até o momento em que as drogas tomaram conta de sua arte. Depois disso, a soul music conheceu um período difícil, com poucas direções a seguir.

Em junho de 1972, foi lançado o LP *Music Of My Mind*, de Stevie Wonder. Nesse momento, começava a era do *New Soul*, uma nova e importante revolução. O mais estranho é que essa revolução não foi criada por um nome novo, alguém surgido do nada, como Sly Stone, mas por um cantor com vários anos de experiência de show-business, diversos *hits enlatados* (alguns vergonhosamente medíocres) desde os doze anos.

Steveland Morris nasceu em Saginaw, Michigan, em maio de 1950. No ano seguinte ele se mudou, com os pais e cinco irmãos, para Detroit, em busca dos melhores salários que a indústria automobilística oferecia. No novo lar, Stevie freqüentou uma escola para cegos, onde aprendeu a tocar piano, bateria e harmônica. Em

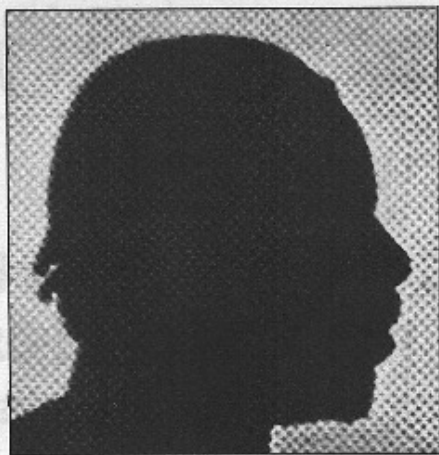
Apollo Theater, no Harlem, o templo do soul, onde poucos brancos se arriscam a entrar.

1962, Ronnie White, cantor dos Miracles, levou Stevie para a Motown Records, onde ele recebeu o apelido de Wonder (maravilha) e gravou seu primeiro compacto: *I Call It Pretty Music*, com Marvin Gaye na bateria. Em 1963, seu primeiro sucesso nas paradas: *Fingertips*, primeiro lugar absoluto. Com apenas 13 anos, ele era uma das grandes promessas da música americana.

Nos três anos seguintes, Stevie Wonder teve uma série de compactos nos primeiros lugares das paradas, todos pré-fabricados pelos produtores da Motown Records: *Blowin In The Wind, Uptight, Nothing's Too Good For My Baby, My Cherie Amour, Yester Me, Yester You, Yesterday, A Place In The Sun, For Once In My Life* e muitas outras.

Em 1969, Stevie Wonder começou a produzir seus próprios discos, ainda que contra a vontade dos produtores da Motown. O primeiro disco da nova fase, *I Don't Know Why I Love You*, foi um retumbante fracasso. Os produtores caíram em cima de Stevie, afirmando que ele ainda não estava bastante amadurecido para escolher seus caminhos, etc. No começo do ano seguinte, esperava o contrato entre Stevie e a Motown Records e seu último disco dentro do contrato, *Signed, Sealed, Delivered,* o segundo produzido por ele próprio, estacionava por várias semanas no primeiro lugar do hit-parade. Durante dez anos, Stevie Wonder havia sido uma simples marionete nas mãos dos produtores da Motown, um dos mais bem acabados produtos da famosa *charm school*, que ensinava aos artistas da companhia como eles deviam se vestir, caminhar e quais as bobagens (sempre as mesmas) que deviam ser declaradas à imprensa. A verdadeira ruptura, no sentido político, explodiu em 1971, quando Stevie tocou *de graça* (um absurdo dentro dos padrões da Motown), junto com John Lennon e David Peel, no concerto para levantar fundos para John Sinclair, líder anarquista dos Panteras Brancas, facção dos Panteras Negrás.

Foi nessa época, aos 21 anos, já fora do contrato com a Motown, que Stevie casou-se com Syreeta e foram morar num quarto de hotel. Ele sentia necessidade de meditar:

— Era chegado o tempo de uma mudança musical. Espiritualmente, eu tinha ido tão longe quanto possível. Agora, tinha que *ver* e sentir qual seria o meu caminho, o destino de tudo o que eu havia começado.

Nesse tempo de casamento com

Syreeta, Stevie começou a desenvolver experiências com o moog e o cravo elétrico. Essas experiências modificaram não apenas a sua música, mas todo o panorama da soul music. O cravo elétrico se tornou obrigatório nas gravações do gênero e o moog, até então uma extravagância de poucos conjuntos, se popularizou definitivamente. É interessante notar que todas essas transformações ocorreram entre 1970 e 72, quando Stevie, desligado da Motown, gastava fortunas em estúdios independentes de Nova York, colocando em prática suas próprias idéias. Em 1971 ele ainda viajou para a Inglaterra, onde conheceu Jeff Beck, Eric Clapton, John Mayall e Keith Emerson.

1972 foi o ano mais significativo na carreira de Stevie Wonder. Sob os cuidados do advogado Johannan Vigoda e de seu amigo Richie Havens,

ele assinou um contrato de quatro anos com a Motown. As novas cláusulas estipulavam que Stevie teria em suas mãos todo o controle da produção, desde as músicas até a capa. Stevie selecionou seus melhores trabalhos no período de Nova York, independente, e lançou o LP *Music Of My Mind*. O álbum, ao contrário de todos os anteriores, não havia sido cuidadosamente planejado em termos comerciais. O objetivo era mostrar sua música por fora e por dentro, quebrando o estilo que a Motown havia estabelecido para a carreira de Stevie Wonder.

Music Of My Mind foi escrito em parceria com Syreeta, para quem Stevie produziu, logo depois, dois LPs: *Syreeta* e *Stevie Wonder Presents Syreeta*. Na época, ela declarou:

— Creio que nos dois LPs que produziu para mim, Stevie conseguiu se superar. Ele dedicou todo o tempo ao estúdio, se envolvendo em tudo, desde a seleção de músicos até sugestões para a capa. Eu teria sido tola se contestasse qualquer de suas opiniões.

Depois de *Music Of My Mind*, Stevie se afirmou como um dos raríssimos produtores independentes na Motown, produzindo LPs milionários para os Spinners — *It's A Shame*, Supremes — *Bad Weather* e Main Ingredient — *Afrodisiac*.

Ainda em 1972, Mick Jagger convidou Stevie Wonder, seu cantor favorito, para abrir os espetáculos da tournée americana dos Rolling Stones, o que ele aceitou prontamente. Foi a sua grande abertura para as platéias brancas, que o conheciam apenas através dos antigos compactos de 1966-67. Durante mais de dois

Com apenas 12 anos, em 1962, Stevie Wonder gravou seu primeiro LP, chamado O Genio de Doze Anos. **No ano passado, ele assinou com a Motown o contrato mais caro já feito no mundo do disco.**

meses, ele viajou com os Rolling Stones pelos Estados Unidos, esquentando o ambiente para Mr. Jumpin' Jack Flash.

Nesse mesmo ano, Stevie Wonder iniciou um vigoroso trabalho como compositor para outros artistas. Entre eles, Jeff Beck (*I Gotta Have A Song*), Minnie Ripperton, Labelle e

Rufus, todos eles, hoje em dia, milionários de disco no mundo.

A cinco de agosto do ano passado, Stevie Wonder assinou, com a Motown Records, o maior contrato que a indústria fonográfica já conheceu: $ 13 milhões de dólares por sete anos. No entanto, para fechar um contrato tão absurdamente milionário — maior que os de Elton John e Neil Diamond somados — a Motown Records teve que realizar alguns cortes surpreendentes em seu cast. The Jackson Five (à exceção de Jermaine), Gladys Knight and The Pips, Four Tops e muitos outros tiveram suas renovações de contrato recusadas, para que Stevie Wonder pudesse permanecer na companhia. Tal investimento não parece tão desmedido, se considerarmos que qualquer lançamento de Stevie vende imediatamente um milhão de discos, além de todos os seus LPs, a partir de *Music Or My Mind — Talking Book, Innervisions* e *Fulfillingness First Finale* — continuarem vendendo milhares de cópias em todo o mundo.

Hoje em dia, é praticamente impossível estabelecer limites para a influência de Stevie Wonder na música popular de todo o Ocidente. Desde o funky-jazz contemporâneo de Herbie Hancock até o soul brasileiro de Tim Maia, as inúmeras revoluções de Stevie Wonder continuam a lançar raízes profundas nos mais diversos estilos musicais. Suas inovações não conhecem as barreiras do tempo, como, aliás, sempre acontece com os grandes gênios.

Ele diz que ainda tem guardada a caixa de engraxate, que o ajudou a ganhar os primeiros trocados. As origens, os ghettos sombrios e pobres das grandes cidades americanas, ele nunca abandonou. A única e fundamental diferença é que, hoje em dia, ele é o maior superstar que a música norte-americana já conheceu. Elvis pode ter introduzido novos conceitos de moralidade na classe média americana. Frank Sinatra pode ter sido, durante muitos anos, o ídolo milionário das platéias brancas. Bob Dylan criou e sustentou, com milhões de adeptos, uma revolução de costumes entre a juventude. Mas James Brown não se enquadra nesses mesmos valores de julgamento histórico. Sua trajetória fascinante pelos caminhos de show-business é um capítulo à parte, que reflete de maneira extraordinária as contradições e características da história norte-americana de nossos dias.

Uma força de vontade incomum , certeza do que está fazendo, obstinação, garra, pulso, talento, foram os principais ingredientes que fizeram James Brown mobilizar, por mais de vinte anos, a juventude negra — e depois a branca — dos Estados Unidos e Europa. Nascido em Pulaski, no Tennessee, a 17 de junho de 1928, desde muito criança James teve que lutar não só contra a pobreza, mas contra as viradas da vida que o levaram a cometer pequenos crimes, estar sempre em atrito com a polícia e passar algumas temporadas na prisão. Ainda pequeno, James Brown mudou-se com a família para Augusta, na Georgia, onde passou a maior parte da juventude. No início da adolescência, ele já era bastante conhecido da polícia local. Em entrevista ao programa de televisão de Dinah Shore (NBC), em novembro de 1971, James Brown recordava esses tempos de dúvida e confusão, nas estradas da vida:

— Eu era um delinqüente juvenil, sempre me metendo em brigas e arruaças. Minha transformação aconteceu quando, afinal, fui preso por longos meses. Escrevi uma carta para o juiz, sem usar advogados. Expliquei a ele que eu era uma criança e tinha cometido erros, mas agora queria mudar. E eu mudei! Gostaria de dizer as crianças de hoje em dia que ir parar na cadeia não é o fim. Quero dizer a elas para lutar por uma

APLA

educação, pois tenho certeza, por experiência própria, que isso é 75% do que você precisa para afirmar seu caminho no mundo.

Para James Brown, o caminho natural para fugir a todos esses problemas foi a música. Antes disso, no entanto, ele ainda tentou a outra saída mais comum para os negros marginalizados: o atletismo. Contratado por um time de baseball amador, ele chegou a causar certa impressão, mas sua estatura pouco ou nada o ajudava. Essa experiência, no entanto, seria aproveitada poucos anos depois: sua excepcional coordenação e força física são elementos de vital importância no palco.

No início dos anos 50, James Brown — assim como a maioria dos artistas de soul que conhecemos atualmente — fazia parte de um grupo de gospel, o Three Swanees, com Bobby Byrd e Johnny Terry, que hoje em dia ainda trabalham com James. Sua voz sempre foi a do típico cantor de gospel: profunda, rouca e muito alta, como exigiam os corais da igreja, que nunca utilizavam microfone. Nessa época, o sucesso regional de Little Richard e outros grupos de gospel levaram James e os Swanees a se mudar para Macon, também na Georgia, à procura de melhores oportunidades. Poucas semanas depois, *Tutti-Frutti* estourava nas paradas de todo o país e Little Richard abandonou seu empresário, Clint Brantley, que passou a dedicar quase todos os esforços a James Brown e os Swanees. Brantley mudou o nome do grupo para os Famous Flames e fez algumas alterações no repertório, que passou a ser calcado no rhythm n' blues, acompanhando a tendência da época.

A grande chance veio em fevereiro de 1956, quando Ralph Bass, produtor da King Records de Cincinnati, ouviu uma fita dos Flames tocando *Please, Please, Please*, de James Brown. Ele foi imediatamente para Macon, assinou contrato com o grupo e levou-os para o estúdio. A ordem era regravar a música o mais breve possível, para imediato lançamento no mercado. Esse foi o início de um longo casamento, com altos e baixos, entre James Brown e a King Records. Formada em 1945 por Syd Nathan, um branco, a King Records só gravava artistas negros. Era uma das centenas de gravadoras independentes que, na época, lutavam contra as grandes e dominavam, geralmente, os mercados locais. Essas gravadoras, que às vezes duravam menos de um ano, tiveram um papel fundamental na história da música popular norte-americana, descobrindo talentos que, pouco tempo depois, eram atraídos para as companhias grandes através de propostas irrecusáveis. Muitas vezes, o próprio dono de uma companhia independente distribuía os discos, de loja em loja, em seu carro.

A King Records, em particular, foi uma das mais importantes companhias independentes. Por seu cast passaram nomes como Albert King, Freddie King, os Platters e — naturalmente — James Brown. Após o lançamento, *Please, Please, Please* alcançou sucesso regional, vendendo razoavelmente por todo o ano de 1956. Entre os anos de 56 e 58, James Brown procurou uma fórmula que reunisse o gospel com a música da moda, o rhythm n' blues. Sem conseguir acertar ponteiros com o mercado, no entanto, ele conheceu anos difíceis. Em julho de 1958, o dono da King Records já preparava a rescisão de contrato e resolveu dar uma última chance a James Brown e os Famous Flames. Eles gravaram *Try Me* e tudo começou a mudar. Interpretada de uma maneira mais pessoal, ainda fiel ao gospel, *Try Me* estourou no país inteiro, estacionando por meses entre as 100 mais vendidas. Com o dinheiro conseguido, James Brown pode contratar um conjunto fixo de seis elementos e começou a elaborar o som que até hoje lhe é característico e inconfundível.

James pensava agora em transportar a atmosfera vibrante de seus discos para o palco, realizando um espetáculo mais vigoroso e agressivo, Mas ele precisava de mais sucessores nas paradas, para marcar o estilo, afirmar sua voz cortante e fazer o público esperar pelos seus concertos. De janeiro de 1959 a fevereiro de 1961, ele colocou doze sucessos nas paradas, um atrás do outro. Essas canções rompiam, finalmente, com as influências do início de carreira, que lhe impediam de chegar à fórmula ideal. Havia nascido *o som de James Brown*, de personalidade própria e inconfundível: o grupo pontuando os ritmos criados pela voz e pelo coro, a guitarra preenchendo os espaços. No começo dos anos 60, o *James Brown show* já estourava bilheterias por todo o país, e ele era considerado uma das principais atrações do show-business.

Em 1962, um álbum duplo foi gravado ao vivo, no Apollo Theater, Harlem, Nova York. O disco, uma obra-prima, parecia ser o auge da carreira de James Brown, a obra definitiva e insuperável, Mas James não queria ser *apenas* o maior cantor de rhythm n' blues do mundo. Isso ele

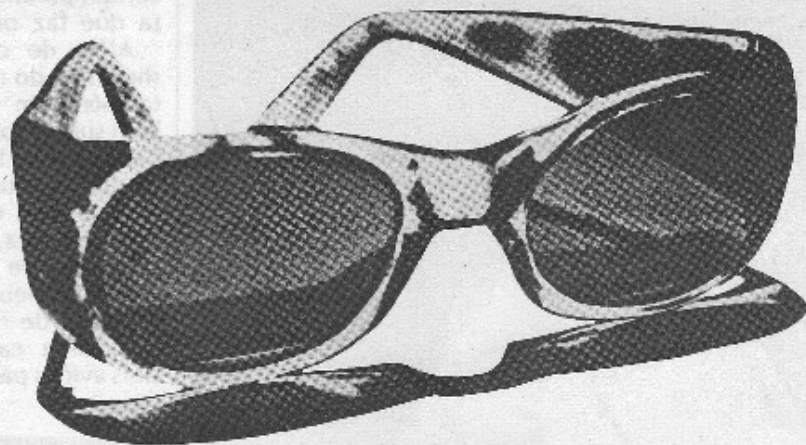
APLA

já conseguira. Seu objetivo, agora, era o público branco, ele queria ser o maior cantor pop da América. E conseguiu. Algumas modificações na política empresarial, fartos anúncios nos jornais brancos e um compacto — *Out Of Sight*, 1965 — realizaram a mágica. Em 1966 ele lançava seu segundo hit entre o público branco, *Papa's Got A Brand New Bag*. Nenhuma concessão foi necessária: a música continuou a mesma, os palcos das apresentações continuaram negros (poucos brancos se arriscam a freqüentar o Apollo Theater e o Harlem), mas James Brown havia conquistado uma extensão de público inteiramente inédita na música norte-americana, do operário negro ao adolescente branco da classe média. Nesse mesmo ano, auge do *Flower Power*, dos Beatles e de Bob Dylan, vários cantores negros — Otis Redding, Salomon Burke, Wilson Pickett — ameaçavam um trono que James Brown nunca iria perder: o de *Soul Brother Number One*. De todos os tempos.

Quando criança, James Brown vivia nas ruas, conseguindo dinheiro como podia. Chegou a ser preso várias vezes. Hoje em dia, milionário, ele gasta cerca de 250.000 dólares por ano ajudando as populações pobres.

O show de James Brown transcorre com rigor tirânico. Cada gesto, cada movimento, cada nota de cada instrumento são exaustivamente ensaiados. Se algum músico erra, James Brown faz um gesto ao secretário, que anota a falha e se encarrega de multar o músico apontado. Apesar de todos os ensaios, geralmente cinco ou seis multas são aplicadas por show. Do mesmo modo, nas excursões, se alguém da equipe perde o avião, tem que pagar sua própria viagem. Faltar ao show é uma hipótese que nem se considera. Vestido impecavelmente, trocando de roupa várias vezes durante o espetáculo, James Brown perde cerca de três quilos por show. Em um ano, ele trabalha 335 dias. Em um mês, dá 5.000 fotografias autografadas, joga mil pares de abotoaduras para o público, usa 120 camisas e 80 pares de sapatos nos concertos. Na produção do show, James Brown é o compositor, arranjador, coreógrafo e figurinista, atividades que exerce antes de entrar no palco e dançar, suar e cantar, por uma hora seguida, um repertório escolhido entre suas 960 músicas compostas. Entre os músicos que o acompanham — talvez os mais bem pagos do mundo — três são particularmente importantes na evolução do som de James Brown. São eles Bobby Byrd, pianista que o acompanha desde o início e parceiro em Sex Machine; Jabo Sparks, baterista que inventou a batida do soul contemporâneo e Maceo, saxofonista que faz os arranjos de metais.

Além de considerado o melhor showman do mundo, James Brown é também um dos empresários mais bem sucedidos do show-business, sabendo como tirar até o último dólar de qualquer uma de suas atividades. Seu império multimilionário inclui, hoje em dia, uma editora e uma produtora de discos, que controlam todos os seus lançamentos, cinco estações de rádio nos Estados Unidos, uma cadeia de restaurantes, dois aviões particulares, além de pro-

priedades e frotas de automoveis. Apesar disso, as origens ainda são parte importante de seu cotidiano. Através de James Brown Enterprises, ele costuma doar 10% de seus ganhos para as comunidades dos ghettos e populações pobres das cidades, num movimento financeiro que alcança os $ 250.000 dólares por ano. Hoje, com 40 anos, 50 LPs e 83 compactos gravados, ele tem que tomar mais cuidado com a exaustiva ginástica que realiza no palco. Mas enquanto sua obstinação não arrefecer — e o dia parece estar longe — James Brown acreditará apenas na velha lição: o show tem que continuar.

De todos os artistas envolvidos na transformação da música negra no pós-guerra, Ray Charles foi o responsável pelos momentos mais significativos. Durante mais de vinte anos, colecionando os títulos de *Mr. Genius* e *Father of Soul,* ele atuou em todos os gêneros da música americana em que o sangue negro estivesse presente: rhythm n' blues, country & western, soul, jazz e rock n' roll. Em todos eles, Ray Charles efetuou alguma evolução importante e vendeu milhões de discos. No entanto, o preço desse toque de ouro, que constantemente mudava a direção da música negra, em todo o mundo, foi uma vida cheia de fatalidades e trágicos caprichos do destino, onde ele teve que lutar com a cegueira, o vício da heroína e um temperamento particularmente confuso e imprevisível.

Ray Charles Robinson nasceu a 23 de setembro de 1930, em Albany, na Georgia. Seis anos depois, sua família mudou-se para Greenville, na Flórida, onde ele contraiu um glaucoma nos olhos. A doença era facilmente curável, mas Ray teve dificuldades de internar-se por ser negro. Em poucos meses ele ficou cego para o resto da vida. "Durante o processo — ele recorda — eu costumava acordar de manhã e logo abrir bem os olhos, para ver se ainda podia enxergar". Já cego, ele trabalhava em afazeres domésticos: lavar roupas, varrer o chão e até cortar madeira, para conseguir o sustento. Com quinze anos, seus pais morreram e Ray abandonou a escola para cegos — onde havia aprendido a dominar o piano completamente — e iniciou sua vida na estrada. O cenário musical da Flórida no entanto, era ainda incipiente e Ray, com esforço, resolveu subir até a costa oeste dos Estados Unidos, fixando moradia em Seattle. Em poucas semanas formou o Maxim's Trio, com baixo, piano e bateria, e onde ele imitava o único negro que jamais havia invadido o território musical dos brancos: Nat King Cole. Os Maxim's conseguiram trabalho fixo em um clube de jazz, onde tocavam diariamente, até que Jack Laureldale, dono da Swingtime Records, uma gravadora independente de Los Angeles, ofereceu a Ray um contrato.

Ray ficou tão entusiasmado com a idéia de gravar que nem quis saber dos termos do contrato ou quanto dinheiro ele envolvia. Entrou logo no estúdio e gravou *Confession Blues* (1949), ainda fortemente influenciado por Nat King Cole. O disco chegou

a ter alguma repercussão regional, na área de atuação da gravadora. Ray começou a notar, porém, que algumas modificações simples na estrutura de blues (estabilização dos doze compassos, a que se adicionava um vocal suave e sentimental e um acompanhamento jazzístico) estavam levando ao sucesso diversos artistas, como Floyd Dixon e Charles Brown. Na verdade, a voz anasalada de Ray aproximava-o muito mais de Charles Brown que de Nat King Cole. Em 1950 Ray Charles gravou *Baby Let Me Hold Your Hand,* dentro do estilo que começava a experimentar. O disco alcançou excelentes vendagens no mercado de rhythm n' blues, o que logo atraiu a atenção de Ahmet Ertegun, presidente da Atlantic Records. Ahmet comprou o contrato de Ray Charles à Swingtime e levou-o para Nova York, em 1951. Na nova gravadora, Ray pode desenvolver sua voz e estilo, fazendo suas próprias orquestrações e sem sofrer pressões para imitar qualquer pressões para fins comerciais. Ao invés, ele foi construindo, pouco a pouco, seu som particular.

O período que passou na Atlantic foi o que mais afirmou o gênio de Ray Charles como um nome decisivo nos caminhos da música negra. Ele aperfeiçoava suas composições e orquestrações com extraordinária rapidez, explorando mais o saxofone, instrumento pelo qual tinha muito carinho na infância. Foi ainda na Atlantic que Ray aprendeu todas as técnicas de gravação, tornando-se um competente produtor, chegando a prestar esse tipo de serviço para a ABC Records, num contrato especial. Em 1955, Ray Charles compôs *I Got A Woman,* gravada no WGST, um pequeno estúdio radiofônico de Atlanta. O estúdio não tinha o mínimo de condições para uma gravação

Ray Charles revolucionou a soul music por diversas vezes. Entre as inovações que introduziu, estão os vocais secundários em alternância com o vocal solo e o piano elétrico.

profissional, era utilizado apenas para jingles e *spots*. Mas Ray e Jerry Wexler conseguiram fazer um disco e, poucas semanas depois, ele iniciava uma das mais vertiginosas escaladas já vistas no hit-parade americano. A música vendeu milhões de cópias na voz de Ray Charles e na interpretação de outros artistas especialmente na de Elvis Presley, em seu Lp de estréia. Na trilha de *I Got A Woman,* Ray Charles gravou *A Fool For You, This Little Girl Of Mine* (sucesso recente na voz dos Isley Brothers), *I'll Drown In My Own Tears* e *Hallelujha I Love Her So,* todos com vendagens milionárias. Durante essa época, Ray introduziu um dos elementos mais importantes da soul music, com reflexos em toda a música pop: os vocais secundários em alternância com o vocal solo, chamado em inglês de chamada-e-resposta. A inovação, presente em seus discos desse período, era feita através das Raelets, grupo vocal feminino que o acompanhava.

Em 1959, Ray Charles gravou seu disco mais conhecido: *What'd I Say*. Além de servir como passaporte ao público branco, o disco introduzia mais uma inovação: o piano elétrico, que antes disso era usado raramente e até olhado com desconfiança pela grande maioria dos músicos. Depois, tornou-se um dos instrumentos mais importantes em todos os gêneros da música pop. Na época em que *What'd I Say* era o disco mais popular dos Estados Unidos, de ponta a ponta, Ray gravou diversos LPs, incluindo o seu primeiro com cordas, acompanhado pela Ralph Burns Orchestra. Ray gravou ainda um álbum com um aluno seu de muitos anos. Quincy Jones, que havia estudado com Ray nos tempos de Seattle. Durante sua carreira, Ray Charles teve diversos protegidos, no sentido musical da palavra. Se ele sentia talento em alguém, fazia tudo para ensiná-lo e vê-lo no caminho certo. Além de Quincy Jones, Ray foi responsável, em parte pelo lançamento de Billy Preston. Ray Charles possuía uma estranha necessidade de estar sempre rodeado de pessoas. A explicação mais frequente de seus amigos, que reparavam nessa caracteristica, era que a dependência de outras pessoas estava relacionada a uma outra dependência: a da heroina.

Ray Charles foi viciado em heroína desde os 18 anos. Ele mesmo explica como tudo começou: "Eu me vi envolvido de repente. Eu era jovem e queria me sentir igual aos outros músicos do conjunto, mas eles nunca me davam a droga. Eu insistia muito, todo dia, até que eles me deixaram experimentar. Foi realmente assim que tudo começou". Em 1956, Ray foi preso pela primeira vez por causa de heroína, mas as notícias foram abafadas por seu empresário. Na época, ninguém soube de nada. Já em 1965, tendo utilizado a droga todos esses anos, ele foi preso num quarto de hotel, onde os policiais encontraram uma grande quantidade de heroína. De acordo com as notícias da época, ele foi mandado para um hospital em Lynwood, California, para tratamento de reabilitação. Du-

rante três meses, ele ficou parado, livrando-se do hábito de 15 anos. Depois, fez um ano de psicanálise, com um médico vienense. Até poucos anos atrás, Ray era observado de perto pelas autoridades, que lhe exigiam frequentes análises de sangue. Aparentemente, como sempre aconteceu em sua vida, Ray superou mais essa dificuldade, livrando-se do vício.

Durante os anos 60, a soul music explodiu como gênero comercial em todos os mercados de discos do mundo. Ray Charles passou a ser uma influência a mais no emaranhado de estilos do soul, e não mais a personalidade complexa que dava as cartas no jogo. Suas atividades, agora, limitavam-se à recriação dos velhos sucessos, em intermináveis tournées pelos mais sofisticados teatros e clubes do mundo. A partir daí, passou a dedicar grande parte do tempo aos negócios que possui, que incluem o estúdio R.P.M. Sound, a gravadora Tangerine Records, a Editora Tangerine Music Corporation, a Agência Racer Personal Management e dezenas de outras empresas menores, agrupadas sob o nome de Ray Charles Enterprises Inc.

Recluso e arredio ao contato com a imprensa, Ray Charles permanece uma personalidade pouco divulgada e menos compreendida. Um dos seus raros depoimentos, ao jornal Rolling Stone, em 1973, revela alguns aspectos essenciais para a compreensão de sua trajetória, em quase trinta anos de show-business:

• É verdade, algumas vezes eu choro no palco. E não me sinto envergonhado por isso. O que acontece é que em algumas noites, man, o meu estado de espírito, você sabe... Não sei o que acontece com minha alma, mas as vezes estou cantando uma música e ela vem direto a mim, sabe... Eu me sinto perdido, triste. Ela me machuca por dentro, não sei bem. E aí eu choro. Não posso evitar.

• Quando eu estava em processo de perda de visão, com seis anos, acho que era muito pequeno para me importar realmente com o fato. Eu me lembro que adorava olhar para o sol. Fazia um mal terrível para os meus olhos, mas eu fazia assim mesmo. Adorava olhar para a lua à noite. Me lembro de sair para o quintal e ficar horas observando o céu. Ficava fascinado. E outra coisa que me fascinava, e que amedrontava a maioria das pessoas, eram os raios. Aliás, qualquer coisa brilhante, qualquer tipo de luz forte tinha um efeito incrível sobre mim. E me lembro também de minha mãe. Ela era bonita. Meu Deus! Ela era mesmo bonita.

• Em muitos sentidos, acho que Aretha Franklin é muito parecida comigo. Ela saiu da Igreja e simplesmente não pode modificar seu jeito de ser e cantar. Assim como eu não posso modificar minha música e a maneira como ela nasce.

• Eu simplesmente não sei explicar como introduzi o estilo *chamada-e-resposta* na soul music. Eu apenas ouço as coisas dentro de mim, e o que eu ouço é o que ponho para fora. De modo instantâneo, natural.

• Quando ouvi *Yesterday* (dos Beatles) pela primeira vez, tive a idéia clara e exata de como eu iria gravá-la. Já sabia os arranjos, vocalizações e tudo o mais. É assim que eu escolho uma música para gravar. Não é uma questão de saber se a música é boa ou ruim, mas de que maneira eu a sinto. Você pode fazer uma música agora, por mais terrível que ela seja, ou por pior que seja o seu piano ou guitarra. Mas desde que a canção me dê uma idéia...

ROCK EM LETRAS

Nobody Knows You When You're Down And Out
(J. Cox, canta Ray Charles)

I once lived the life of a millionaire
Spending all my money, didn't have a care
Always taking my friends out for a jolly good time
Bying champagne, gin and wine
But just as soon as my dough got low
I couldn't find a friend, no place I'd go
If I ever get my hands on a dollar again
I'm gonna squeeze it and squeezer it till the eagle grins

Nobody knows you when you're down and out
In you pocket not one penny
And your friends you don't have any
And soon as you get on your feet again
Everybody is your long lost friend
It's mighty strange without a doubt
But nobody wants you when you're down and out

(Ninguém Conhece Você Quando Você está Por Baixo)*

Eu já vivi como um milionário
Gastando todo o meu dinheiro sem me preocupar
Sempre pagando as farras com os meus amigos
Comprando champagne, gin e vinho
Mas assim que eu fiquei de caixa baixa
Eu não pude encontrar um amigo, um lugar aonde ir
Se algum dia eu puser as mãos num dólar de novo
Eu vou apertar e apertar até fazer a águia (1) sorrir

Ninguém conhece você quando você está por baixo
Se o seu bolso está vazio
Você não tem amigo algum
Mas assim que você se recupera
Todo mundo é seu velho amigo
É um bocado estranho, sem dúvida,
Mas ninguém quer você quando você está por baixo

(1) Desenho símbolo da República Americana, presente nas notas de dólar.

Cold Sweat
(J. Brown e A. Ellis)

I don't care
about your past
I just want
a love to last
I don't care, darling,
about your thoughts
I just want
to satisfy your fuss

When you kiss me
When you miss me
Hold my hand
Make me understand
I break out
in a cold sweat

I don't care
about your wants
I just wanna
tell you about your do's and dont's
I don't care
about the way you treat me, darling
I just want
you to understand me only

When you kiss me
When you miss me
You hold me tight
Make everything allright
I break out
in a cold sweat

(Suor Frio)*

Eu não ligo
pro seu passado
Eu só quero
um amor duradouro
Eu não ligo, meu bem,
pro que você pensa
Eu só quero
satisfazer seu desejo

Quando você me beija
Quando você sente falta de mim
Segura minha mão
Me faz compreender
Eu começo a suar frio

Eu não ligo
pras suas vontades
Eu só quero
dizer a você o que você pode e não pode fazer
Eu não ligo
pro jeito que você me trata
Eu só quero
que você compreenda só a mim

Quando você me beija
Quando você sente falta de mim
Você me abraça com força
E tudo fica legal
Eu começo a suar frio

Sex Machine
(J. Brown, B. Byrd e R. Lenhoff)

One, two, three, four

Get up (Get on up)
Get up (Get on up)
Get up (Get on up) — *CHORUS*
Stay on the scene
like a sex machine

Wait a minute
Shake your arms
Then loose your bones
Stay on the scene
like a sex machine

continua pág. seguinte

ROCK EM LETRAS

You got to have feel
to loose your bones
Get it, yeah,
right on, right on.

(repeat CHORUS)

The way I like it
is the way it is
You got yours
Don't worry 'bout his

(repeat CHORUS)

(Máquina do Sexo)*

Um, dois, três, quatro

Levante (vamos, levante)
Levante (vamos, levante)
Levante (vamos, levante) *REFRÃO*
E fique por aí
como uma máquina do sexo

Espere um instante
Sacuda os braços
e solte o corpo
Fique por aí
como uma máquina do sexo

Você precisa ter bossa
pra soltar o corpo
Consiga isso, yeah,
agora mesmo, agora mesmo

(repetir o REFRÃO)

As coisas são
do jeito que eu gosto
Você tem o seu,
não se importe com o que é de outro

(repetir o REFRÃO)

Superstition
(S. Wonder)

Very superstitious, writtin' on the wall
Very superstitious, ladder's 'bout to fall
Thirteen month old baby, broke the looking glass
Seven years of bad luck, the good things in your past

When you believe in things you don't understand
Then you suffer *CHORUS*
Superstition ain't the way

Very superstitious, wash your face and hands
Rid me of the problem, do all you can
Keep me in a daydream, keep me going strong
You don't want to save me, sad is my song

(repeat CHORUS)

Very superstitious, nothing more to say
Very superstitious, the devil's on his way
Thirteen month old baby, broke the looking glass
Seven years of bad luck, the good things in your past

(repeat CHORUS)

(Superstição)*

Muito supersticioso, escrevendo na parede
Muito supersticioso, a escada vai cair
Um bebê de 13 meses quebrou o espelho
São sete anos de azar, as coisas boas ficam no passado

Quando você crê em coisas que não entende
Você sofre *REFRÃO*
Superstição não é a solução

Muito supersticioso, lave o rosto e as mãos
Livre-me do problema, faça o que puder
Mantenha-me na ilusão, dê-me forças para prosseguir
Você não quer me salvar, minha canção é triste

(repetir o REFRÃO)

Muito supersticioso, não tenho mais nada a dizer
Muito supersticioso, o diabo está a caminho
Um bebê de 13 meses quebrou o espelho
São sete anos de azar, as coisas boas ficam no passado

(repetir o REFRÃO)

You Are The Sunshine of My Life
(S. Wonder)

You are the sunshine of my life
that's why I'll always be around
You are the apple of my eye
Forever you'll stay in my heart
I feel that this is the beginning
Though I've loved you for a million years
And if I though our live was ending,
I'd find myself drowning in my own tears
You are the sunshine of my life
that's why I'll always stay around
You are the apple of my eye
Forever you'll stay in my heart

You must have known that I was lonely
Because you came to my rescue
And I know that this must be heaven
How could so much love be inside of you?
You are the sunshine of my life, oh yeah
That's why I'll always stay around
You are the apple of my eye
Forever you'll stay in my heart

Love has joined us, love has joined us,
let's think sweet love *(Background)*

(Você é o sol da minha vida)*

Você é o sol da minha vida
por isso eu vou ficar sempre perto de você
Você é a menina dos meus olhos
Para sempre você vai ficar no meu coração
Eu sinto que isso é o começo
embora eu ame você há milhões de anos
E se eu pensasse que nosso amor estava terminando
eu me afogaria em minhas próprias lágrimas
Você é o sol da minha vida
por isso eu vou ficar sempre perto de você
Você é a menina dos meus olhos
Para sempre você vai ficar no meu coração

Você devia estar sabendo que eu estava solitário
porque você veio em meu socorro
E eu sei que isto é o paraíso
como você pode ter tanto amor dentro de você?
Você é o sol da minha vida, yeah,
por isso eu vou ficar sempre perto de você
Você é a menina dos meus olhos
Para sempre você vai ficar no meu coração

O amor nos uniu, o amor nos uniu
vamos pensar só no doce amor *(Background)*

What'd I say
(R. Charles)

Hey mama don't you treat me wrong
Come and love your baby all night long
Baby, what'd I say
Baby, what'd I say *CHORUS*
Baby, what'd I say

Tell your ma, tell your pa
send you back to Arkansar 'cause you don't do right

(repeat CHORUS)

When you see me in mysery
C'mon baby, stand by me
(repeat CHORUS)

See the girl with the red dress on
She can to it all night long
(repeat CHORUS)

See the girl with the diamond ring
She knows how to shake that thing
(repeat CHORUS)

(Que é que eu disse)*

Ei, garota, não me trate mal
Venha amar o seu cara a noite toda
Baby, que é que eu disse
Baby, que é que eu disse *REFRÃO*
Baby, que é que eu disse

Eu disse pra sua mãe e pro seu pai
pra eles levarem você de volta ao Arkansas, porque você não está legal
(repetir REFRÃO)

Quando você me vê num bode
venha, baby, fique comigo
(repetir REFRÃO)

Veja essa garota de vestido vermelho
ela pode fazer isso a noite toda
(repetir REFRÃO)

Veja essa garota com o anel de diamante
ela sabe muito bem como balançar
(repetir REFRÃO)

* Tradução livre de Ana Maria Bahiana

UMA DÉCADA DE JET-SET NO ROCK

EZEQUIEL NEVES

"Olho vivo, porque cavalo não desce escada". O provérbio do profeta Ibrahim (née Sued) jamais chegou aos ouvidos dos rock'n rollers internacionais. Portanto, não adianta ficar queixando que Mick Jagger marcou touca em suas últimas férias tupiniquins. Lógico que ele estava desenturmado andando com os Falkenburg, Odille Coelho Rubirosa e outros anônimos famosos do jet-set carioca. Apesar dos Specials da vida, qualquer astro de rock, de Rick (Bundão) Wakeman a Cat Stevens, se sentiria gauche tendo de agüentar tanta gente chata falando de futilidades que nunca englobam a futilíssima pop music. Mas sempre é bom lembrar que cada época tem a Hollywood que merece. E, a partir de meados de 60, os pop stars vieram substituir, não só os astros e estrelas cinematográficos, como também os ex-famosos escritores, artistas plásticos e gente brazonada que circula — sem um centavo — pela Europa, França e Bahia.

O começo de tudo? Elementar méu caro Conan Doyle: 26 de outubro de 1965. Foi nesse dia que os Beatles quebraram o protocolo do Buckingham Palace (casaca e outras babaquices) indo receber das mãos de "Sua Majestade" a condecoração de "Membros da Muito Excelente Ordem do Império Britânico". Eles vestiam seus terninhos tipo jovem guarda, se chaparam num banheiro do palácio e durante o chá fizeram muitas gracinhas pra her majesty, The Queen.

A partir daí, era podre de chic ter entre os convidados de uma festinha em petit comitê qualquer astro de rock. Eles nem sequer eram importunados. O host apresentava o bibelô aos convidados que só ficavam olhando de longe a peça rara. Pete Towshend, do The Who, confessou numa entrevista que recebia, em média, uns cinqüenta convites para recepções de gente que ele nunca tinha ouvido falar. Isso nos idos de 67.

Depois, todos eles se acostumaram. Cheios da gaita e eleitos membros da Aristocracia Proletária, podiam, de graça, curtir seu poisson Colbert, poulet à l'imperatrice e outros petiscos, sem dar nenhuma bola pra toda aquela gente chata e cheia de salamaleques. E no limiar dos 70 já estavam irremediavelmente contaminados. Quem nunca comeu melado, quando come se lambusa. Agora era a vez deles, dos astros de rock, retribuírem os convites enchendo suas mansões de convidados expressivos/inexpressivos. Herdaram principalmente seus vícios — e nenhuma virtude, adquirindo hábitos de noveau riches deslumbrados. Quantos Rembrants autênticos Elton John comprou pra dar de cartão de natal aos seus closed friends? Impossível responder com exatidão. Me lembro apenas que a lista dos felizardos incluía Rod Stewart, Jeff Beck, Mick Jagger, Keith Richards, Ron Wood, David Bowie, Ringo Starr, Marc Bolan e a cantora Claudia Linnear.

Com o advento, em fins de 71, do glitter rock e da revista Interview, as coisas ficaram ainda mais amazings. Mas nunca é demais lembrar o nababesco casório de Mick com Bianca. Aí sim, a coisa ferveu. E tudo na Côte D'Azur. Daí pra diante é impossível enumerar as milhares de "efemérides" onde os superstars se misturavam ao grand monde. Cito, de cabeça, as grandes farras envolvendo Truman Capote, Lee Radzwill, Hugh Hefner (do Playboy), várias princesas e alguns príncipes de várias partes do (sub) mundo. E tem também Bianca Jagger invadindo a Casa Branca para uma suposta entrevista com Jack Ford. Mas o maior rebu de todos foi mesmo a festa de aniversário de Mick Jagger, em 72, quando terminou a penúltima excursão dos Stones pelos States. Reproduzo um trecho do evento publicado na Interview (a revista de Andy Warhol e ainda a melhor e mais fútil do mundo).

"Em 26 de julho, os Estados Unidos foram brindados com o eclipse da lua, o 29.º aniversário de Mick Jagger e o final da excursão dos Stones. O primeiro acontecimento passou despercebido — mas os outros dois foram comemorados no último andar do Hotel St. Regis, de New York, com uma festa que tinha algo para cada um — até mesmo pra Bob Dylan. Usando óculos escuros, camisa quadriculada, chapéu de feltro branco e um sorriso gaiato, Dylan perguntou a uma fotógrafa do Newsweek se poderia tirar seu retrato junto com Zsa Zsa Gabor, que acabara de chegar.

Jack Ford, filho do presidente dos EUA, e Bianca Jagger

A repórter da Newsweek se aproximou de Zsa Zsa, que estava muito bem acompanhada por Huntington Hartford (dono de uma enorme cadeia de supermercados e também de um museu) e transmitiu-lhe o pedido de Dylan.

— Quem é ele? — perguntou Zsa Zsa.

— Ele é o mais famoso astro de rock do mundo — esclareceu a fotógrafa.

— Oh, que ótimo. Eu o adoro! — respondeu Zsa Zsa eufórica.

Dylan se aproximou, abraçou Zsa Zsa e a foto foi batida. Isso aconteceu dez anos e quatro meses depois de Dylan ter lançado seu primeiro LP.

Alguma coisa para cada um: Count Basie e Muddy Waters tocaram piano. Gerry Miller, da turma de Warhol, saltou de dentro de um enorme bolo de aniversário. Usava apenas dois enfeites nos seios e um par de ligas pretas. Saiu do bolo dançando sensualmente e foi muito aplaudida por Mick e Bianca. Keith Richards nem deu bola. Estava chapado, copo de batida na mão. Quatro sapateadores do Harlem dançaram durante 20 minutos. Alguns convidados acharam aquilo espetacular. Outros chamaram a coisa de racista.

Logo depois todo mundo voltou a circular. Havia muita coisa para ver, comer, beber, fumar e cheirar. A festa estava sendo oferecida por Ahmet Ertegun, presidente da Kinney, que organizou a lista de 500 convidados com a idéia de reunir os gigantes do rock e os anões do café society. A polícia de New York tinha sido chamada para proteger os convidados (o prefeito John Lindsay também estava presente — mas ninguém percebeu). Os garçons serviam champanha, caviar, marijuana e cocaína à vontade. Warhol tirava fotos com sua Polaroid. George Plimpton era um ouvinte educado e Wood Allen, que saíra no meio do concerto dos Stones, escondia-se debaixo de um enorme chapéu. Dick Cavett usava óculos escuros, mas depois de duas horas de anonimato resolveu mostrar a cara. Ninguém ligou.

Jagger se juntou a Stevie Wonder para uma rápida jam-session com Muddy Waters, mas, logo em seguida, ele e Bianca recolheram os presentes de aniversário e saíram à francesa. A festa terminou de madrugada.

Teve quem não gostasse. O que Zsa Zsa Gabor, George Plimpton e toda aquela gentalha do café society estavam fazendo numa festa pra Mick Jagger? — perguntou Grace Lichtenstein, que fazia a cobertura do evento para o New York Times. Se os Stones são a última moda para a turma do Andy Warhol e Truman Capote, o que isso quer dizer pros Stones?

Peter Rudge, empresário da turnê, dizia: "a festa foi deprimente. Foi um gesto bonito de Ahmet em homenagem a Mick, mas ninguém da tour tinha nada a ver com aquela gente. Você compreende: o que a princesa fulano de tal tem em comum com um engenheiro de som que está na mesa ao lado?"

1976 — Filosofia do dia: Olho morto porque os cavalos insistem em descer a escada. "Hoje stop. Porque eu vou em frente."

FOC

Focus pertence a uma raça diferente, contemporânea, de músicos. Para início de conversa, são europeus do continente, um povo mais inclinado a consumir (e com certa parcimônia) do que a fazer rock. Um grupo de rock europeu — holandês, mais especificamente — há alguns anos atrás, seria considerado uma curiosidade, ave rara. Nunca um candidato sério às listas de "melhores" ou às paradas de "mais vendidos". No entanto, o Focus ocupa os dois lugares com assiduidade e naturalidade.

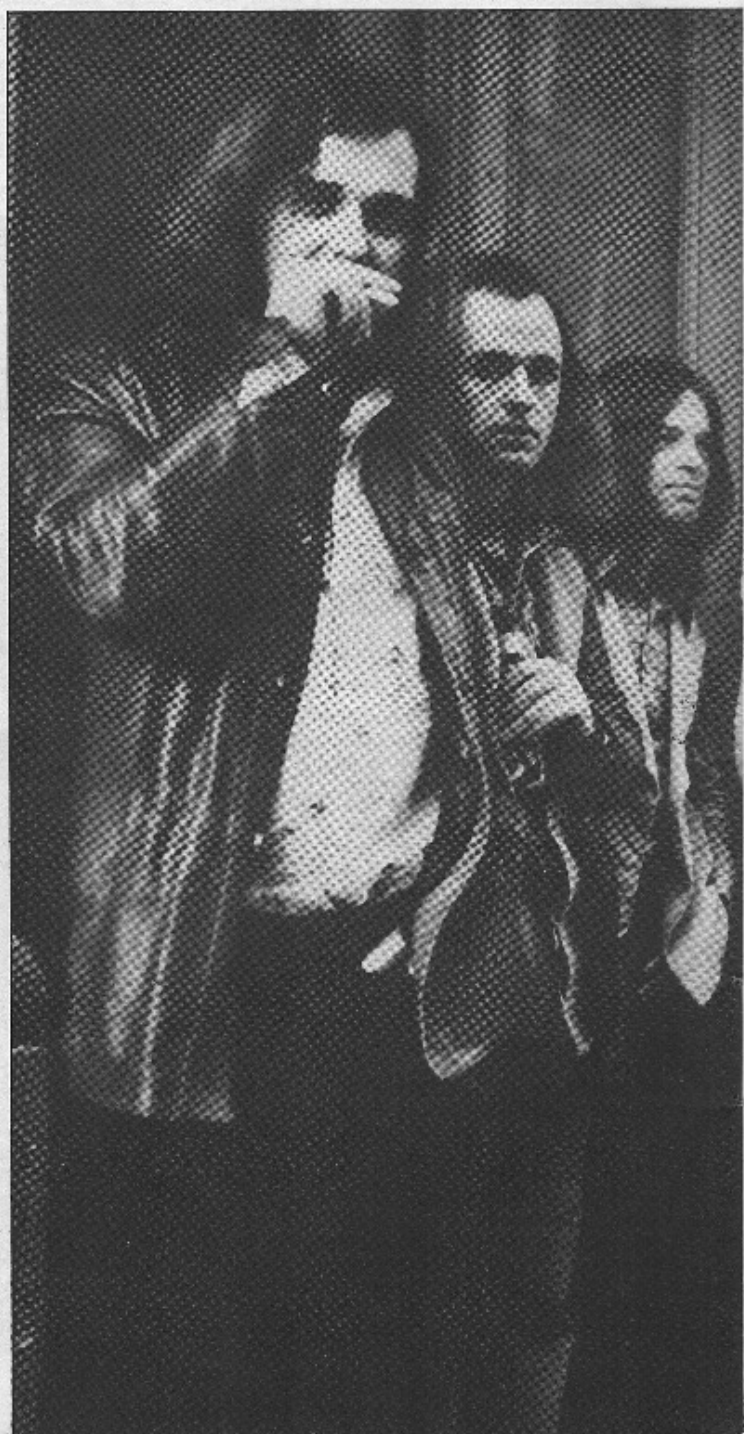
A raça nova de rockers como o Focus costuma ter uma forja comum temperando seus espíritos: o conservatório de música. E é lá, justamente, que vamos encontrar nosso primeiro personagem, Thijs Van Leer, 19 anos em 1969, colando grau com distinção em piano, arranjo e teoria. Thijs era um músico aplicado e com interesses múltiplos: além do curso no Conservatório Real de Amsterdam ele estudou

História de Arte na Universidade de Amsterdam, órgão e música renascentista com o maestro Anthony Van Der Horst, dirigiu uma banda de jazz com colegas de colégio. E, além de tudo isso, era um fã exaltado do Traffic, especialmente de Stevie Winwood.

Foi com a idéia vaga de fazer "um Traffic holandês" que Thijs se uniu aos amigos Martin Dresden, baixista, e Hans Cleuver, baterista. Seu primeiro emprego não teve muito a ver com o Traffic: foram chamados a integrar a banda do musical **Hair**, versão holandesa. Mas isso lhes trouxe bons contatos, um convite para um teste e, afinal, a gravação de um LP: a Europa estava ansiosa por produzir rock próprio, autônomo, que pudesse fazer frente ao heavy-metal inglês, a grande onda do momento.

Durante a gravação deste primeiro disco — **In And Out fo Focus** — houve dois fatos interessantes, Primeiro. Thijs descobriu que não só sabia cantar como conseguia fazer o yodel, vocalização ondulante e complicada, típica da música dos Alpes. Segundo, seu amigo Jan Akkerman, 24 anos, guitarrista, violonista e tocador de alaúde formado pelo Liceu Musical de Amsterdam, uniu-se ao grupo.

Como costuma acontecer, o sucesso não veio. Não na escala que o recém-batizado Focus ("era um nome internacional, sintético") e sua gravadora esperavam. Os curtidores holandeses garantiram as boas vendas do avulso **House fo The King** — bem uma amostra do futuro som-Focus — mas a invasão de Londres e Nova York não se consumou.

Um tanto desiludido, Akkerman abandonou o grupo e foi se unir ao seu antigo colega de conjuntinho de baile, o baterista Pierre Van Der Linden, para formarem um novo grupo junto com o baixista Cyril Havermans, E então o improvável aconteceu: Thijs Van Leer decidiu que esse grupo era melhor do que o seu. E se mudou para a companhia

HA

CUS

de Akkerman & Cia., levando consigo o nome Focus.

O lançamento de **Moving Waves**, álbum do novo Focus, comprovou o acerto de sua escolha. Com o terreno consideravelmente preparado por grupos como o Yes, o Emerson Lake & Palmer e o King Crimson, o som do Focus, intrincado, melódico, quase erudito, se tornou a sensação de Londres. Os críticos acolheram **Eruption**, a suite-rock sobre o mito de Orefeu que ocupa todo um lado de **Waves**, como "uma obra-prima fundamental do rock contemporâneo." Os elementos estavam todos no lugar, e o catalizador tinha sido Van Der Linden, músico 90% erudito, ex-integrante da Orquestra de Ópera de Amsterdam.

1972 é o ano da grande virada para o Focus. Excursionam pela Grã-Bretanha, colecionando elogios e casas lotadas: "Eles nem deviam gravar em estúdios, pois são absolutamente perfeitos num palco", diz o jornal Melody Maker. O avulso **Sylvia**, tirado do álbum duplo Focus 3, chega ao 1.º lugar na parada inglesa e, surpresa das surpresas, na América também. Foi um ano de mudanças: o contido Cyril Havermans deixa o grupo por uma carreira individual. Em seu lugar vem outro agente de transformações o gorducho Bert Ruiter, 26 anos, autodidata, nenhuma base clássica mas muito rock e pop, música de dança.

O conflito inevitável começa a roer o grupo lentamente, durante a primeira excursão americana. "Bert tem uma energia muito grande, um estilo parecido com o de Jack Bruce, que é sua maior influência", diz Thijs. "Ele foi levando a gente pouco a pouco por um caminho mais simples, mais aberto, mais rítmico,

mais 2 por 4." O primeiro a se deixar contaminar foi Thijs. Depois, Akkermann. "Acho que foi no Texas, uma noite, que Jan veio me perguntar se ele podia se soltar, tocar coisas mais simples, mais... terra a terra... alegres. Eu fiquei contente porque vi que era só eu que estava achando o Focus complicado demais."

Quem não gostou foi Pierre. "O clima ficou péssimo entre Pierre e Bert. Bert queria solar, balançar, Pierre não deixava. Pierre queria fugas, flautas, não se conformava com que ele chamava 'a nossa vulgaridade.", diz Jan. Um álbum ao vivo, gravado durante uma espetacular temporada no Rainbow de Londres deixa os fãs em compasso de espera, esconde um pouco a briga. "Lá pelo fim de 73 eu estava convicto que o grupo ia acabar", diz Jan. "E, para dizer a verdade, não me importava muito, não. Eu já estava cheio da máquina rock de fazer sucessos."

De fato não deve ser fácil, A geração européia de onde veio o Focus repete, numa outra escala, evidentemente, o esquema brasileiro de rock. São músicos muito puros, que tocam por brincadeira ou prazer, que quase nunca têm contato com uma estrutura ferozmente empresarial de música. A indústria de música, na Europa continental, está voltada basicamente para a canção, o pop, o easy music. Rock era, até os anos 70, brincadeira de garotos, festas de dança. Nenhum esquema profissional — pubs, clubes, Cavern Clubs, Ealing Clubs — para absorver essa geração e acostumá-la com o lado mais duro da música. Para completar tudo, fechando o esquema de desenraizamento, são músicos nutridos a clássicos e conservatórios, com uma visão límpida e quase inocente da criação musical. Arte pela arte. Showbiz é coisa de americano.

Daí o choque, inevitável. O desencanto. Mike Veron, que acolheu e produziu o grupo em Londres desde 1972, conta que "eles eram muito desconfiados, viviam dizendo que não fariam concessões, que não iam se vender. Estavam apavorados. Especialmente Jan."

Foi Veron quem salvou o Focus da extinção por desânimo. "Ele chegou com uma lista de bateristas: Aynsley Dunbar, Mitch Mitchell, Collin Allen", diz Thijs. "Os dois primeiros tinham compromissos, mas Colin estava totalmente desempregado. Ele veio, tocou, ficamos com ele."

Colin, ex-músico de John Mayall, ex-integrante do grupo Stone The Crows, era o sangue novo que o Focus precisava. "Eu admiro James Brown, seu senso de ritmo, toda a música negra. Música negra faz você se mexer, dançar... Adoro música brasileira, também." Tocando com ele num velho castelo holandês alugado, o Focus produziu seu primeiro disco da nova fase **Hamburguer Concerto**: mais ritmado, pesado, com bom humor.

E o ciclo se completa: o Focus se firma como um nome do primeiro time, na Inglaterra e nos Estados Unidos. Mais uma longa viagem do rock, como sempre, retornando ao ponto de origem, à velha América. "Eu confesso que tinha medo desse papo todo de música clássica", diz Colin. "Mas agora eu vejo que era bobagem e preconceito. É possível fazer uma música muito ampla misturando tudo. Eles tocam blues muito bem. E, no fundo, é a música que importa, não é?" (AMB)

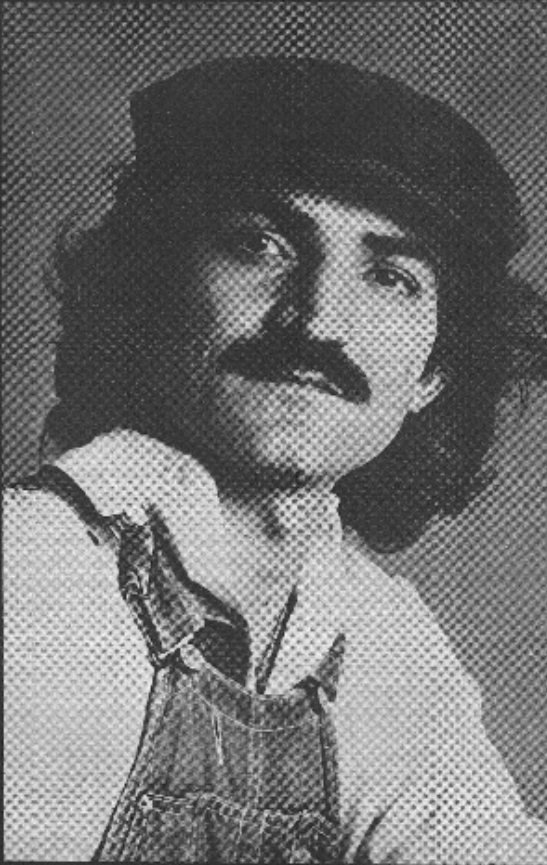
jornal de música e som

"Desobedecer sempre, não reverenciar nada"

JOSÉ MÁRCIO PENIDO

BELCHIOR

Tem hora que ele parece Omar Sharif. Talvez por causa do bigodão. Impossível, porém, imaginá-lo numa mesa de bridge. Ou, bem canastrão, suspirando pela funny Barbra Streisand. No Ceará não tem disso não. E foi lá que nasceu Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes.

O nome quilométrico sugere berço rico, de latifundiário. Falso. Filho de lavrador, 13° de 23 irmãos, Belchior (pronuncia-se Belquiôr, rimando com por favor) procede, como gosta de frisar, de uma "família pobre mas honrada". Resultado: começou a trabalhar cedo. Como era um dos meninos mais afinadinhos do coro da matriz de Sobral, logo foi requisitado por um tio para entoar melodias mais profanas nas feiras da cidade. Ele solava, o tio recolhia a grana.

Quem não nasce rico tem que estudar. O pai de Belchior tambem pensava assim. E matriculou o filho no colégio dos padres. E pronto: está pintado o cenário artístico-musical, ou, se preferirem, as origens do moço. De um lado, a igreja — o canto gregoriano, simplíssimo e lindíssimo, ponte sonora entre os homens e Deus. De outro, a barulheira formada pelos violeiros e cantadores do sertão, presentes em cada esquina da infância e da adolescência de Belchior, mais tudo o que despejavam os auto-falantes das quermesses que desde cedo o fascinaram, um bolo sonoro onde Billie Holliday cantava logo depois de Cauby Peixoto.

Música pode ser muito bonito mas não enche barriga. O pai de Belchior e sua sabedoria. E o filho na escola, aprendendo coisas de encher barriga. Ainda bem que gostava. Principalmente dos poetas. E como na música não se importava em saber se a tal de Billie Holiday tinha nascido no Massachusetts ou no Chelsea, deliciava-se sem preconceitos com Alfred de Musset e Casimiro de Abreu, Alfred de Vigny e Castro Alves. O cérebro atento às palavras, seu encadeamento, suas possibilidades e sua beleza. As palavras ganhando Belchior, irremediavelmente, pro resto da vida.

O que aconteceu na vida dele entre os 15 anos e os 29 que tem hoje, eu não acho muito importante contar. Aquela coisa de: saiu de Sobral, foi pra Fortaleza, trambicou, estudou, conheceu gente, sacou coisas, amou, foi mal-amado, os sopapos que a gente dá e leva na vida, desceu para o sul, Ipanema e Bexiga, Rio e São Paulo, madrugadas, aquela mulher, tudo, mas tudo mesmo, a vida ameaçando virar letra e música em sua já meio cosmopolita, mas ainda e sempre cearense cabeça. E virando.

Belchior é um compositor novo, bom e importante. Eu dou os tópicos e ele fulmina. Vamos lá. A partir daqui, tudo aspas.

Ser artista — **É fundamental para o artista desobedecer sempre, não reverenciar nada nem ninguém. Nordestino é igual qualquer outro cara. As pessoas é que acham que pelo fato de você nascer no Nordeste fica obrigado ao chapéu de couro e ao pirão de leite. Isso é uma nobreza às avessas, um padrão de nordestinidade muito furado, visão turística e folclore. Eu sou um homem do meu tempo, e por isso sou um artista do meu tempo. Eu já achava, e acho agora, que não há condições de fazer um trabalho artístico com eficiência sem rebeldia, sem violência, sem desafiar a porra dessas convenções. Ser uma pedra de contradição a todo instante.**

Marginalidade — **Até hoje as pessoas dizem: ele é músico mas também é professor. Ele, compõe mas estuda também. Quer dizer: o cara podia fazer a música dele, a loucura dele, mas tinha que dar uma satisfaçãozinha pro sistema, né? Eu achava, e acho, que o artista tem de ser marginal, estar por fora, contra, na margem. Pra ser eficiente, o artista tem que ser uma pessoa rebelada, renegada, revoltada.**

Qual é a marca da tua música? — **As palavras. Fundamentalmente minhas músicas mostram minhas palavras, cantadas. Novas? Velhas? As palavras novas são as mais velhas dentro da gente. As que falam mais radicalmente do que é humano. Não esconder o que se passa dentro da gente é sempre uma grande novidade. Eu não sei o que minhas músicas querem dizer. Sei o que dizem.**

O comércio — **Rapaz, eu me sinto decepcionado. A indústria do disco é essa tristeza que todo mundo conhece. É um absurdo um disco custar 50 cruzeiros. É constrangedor que um grande número de pessoas não possa ouvir o que precisa ser ouvido. Televisão. Quem não aparece tá ferrado? Não. Não sejamos tão radicais. Não existe uma coisa que sem ela você fique morto — a não ser viver mesmo, né? Eu levo meu violão e meu canto pra todo lado. É só chamar que eu vou. Você pode não estar no jornal e estar na cabeça das pessoas. Não pode é tirar o corpo fora, malandro.**

Ser jovem hoje — **Existe uma dificuldade enorme de poder dizer e cantar com clareza tudo que é preciso ser cantado e dito. A juventude está ofendida, humilhada, dilapidada. Foi-lhe negado o dom da palavra. Vivemos um tempo negro. Agora, por ou-**

continua pág. seguinte

cont. da pág. anterior

tro lado, é também uma geração com uma força de resistência incrivel, capaz de transformar tudo isso em explosão, em mudança, em força. Não dá pra segurar sempre. Não dá pra sangrar sempre. Porque falta sangue.

O risco — **Não há condição de criar sem risco. Sem por a vida a perigo.**

Profissional — **Mais tenho morrido de música do que vivido.**

Fagner, Cirino, Rodger & Teti, Ednardo, Petrúcio Maia, Amelinha, Fausto Nilo — São os cearenses que vêm? — **Pode até ser. Mas fique você sabendo de uma coisa. Temperamento de cearense é muito sarcástico, irônico, anárquico. Cearense não é muito de partido, clubes, igrejas, currilas. Nunca gostei desse lance de dar nome em função da geografia. Quando o Walter Silva produziu o disco do "Pessoal do Ceará" (LP Continental) eu discordei de várias idéias. Caí fora. Entre outros motivos, eu achava o nome folclórico, diminuía a coisa. O que eu entendo por raízes é uma coisa amplíssima, é tudo que tá dentro de mim, não interessa de onde veio.**

Os anos sessenta (**Belchior insistiu demais em falar sobre os anos sessenta. E toma aspas**) — **Em 68 eu entrei para a universidade, começou outra barra. E o que havia no ar? Uma maravilhosa rebeldia universal contra todos os poderes paternos, maternos, políticos, partidários, universais, culturais, escolares. Era um levante encabeçado com grande força e beleza pelos jovens. E eu me comovia — era um deles. Os hippies pregavam: faça o amor, não faça a guerra. Porra, isso é um trabalho, uma coisa a construir com as mãos. Mas não deixaram. O sistema transformou isso em grana. Pegou nossa liberdade e deu-lhe uma bolacha. O rei da grana, e dono do mundo, pegou tudo isso e viu a possibilidade de transformar tudo em merda. Não deixaram a gente pegar a idéia e botar em prática. Ninguém deixou chegar na prática.**

Que te parece a idéia de um desses malucos chegar um dia à Casa Branca? — **Eu acredito que ele não vai chegar até lá. Todo mundo sabe que, se chegasse, as coisas mudariam. Mas ninguém quer mudar porra nenhuma. Como disse o Mick Jagger um dia desses, existem três forças muito poderosas neste mundo: a igreja, o exército e o dinheiro. Todos misturados. Interpenetrados. E poderosíssimos.**

O novo. O que é o novo? — **É o que interessa sempre.**

Gente fina — **Marcus Vinícius e Rogério Duprat.**

Para quando é a explosão? — **Não são as coisas que explodem. É a gente que as faz explodir.**

PESADELOS DO ROCK REVISITE

Considerem os números: 1969. Um ano cheio de noves, o número de Marte, energia de guerra e destruição mas também da sabedoria e da iniciação. Considerem a ambivalência. 19, numeral indicativo do século, na verdade esconde a luz, o 10 (1 mais 9), um ciclo perfeito. Mas 69, numeral indicativo do ano, é na verdade a treva, o 15 (6 mais 9): o número do Demônio. Que não é quem vocês estão pensando. Demônio é o poder. É Marte, do outro lado.

Fim do papo furado. Os números escondem jogos, mas não precisamos deles para meditar sobre luz e sombra, pesadelo e despertar. Considerem as datas, os fatos. Em agosto de 1969 vários membros da comunidade conhecida como A Família assassinaram o casal LaBianca, o professor de música Gary Hinman e cinco pessoas na casa de Roman Polansky, em diversos bairros de Los Angeles. Uma das vítimas foi a atriz Sharon Tate, grávida de oito meses. Nove vítimas? Em agosto 500 mil pessoas se reuniam pacificamente em Woodstock para celebrar a vida, a música e a era de Aquário. Mas um mês antes já havia um sinal no ar: Brian Jones, ano de luz e treva, tinha morrido.

Em dezembro de 1976 os Stones comandavam uma festa de más vibrações e crimes em Altamont. Em dezembro de 1969 começava o julgamento dos assassinos: 4 garotas, 2 caras, idade entre 17 e 22 anos, sob a inspiração de Charles Milles Manson, 35 anos.

"Temos feito esses jogos mentais juntos", disse John Lennon. E temos esquecido os nossos pesadelos porque é desconfortável falar neles. Eu, pessoalmente, tenho dois pesadelos favoritos: a bomba de Hiroxima e os crimes da Família. Quando se falava em 1969, se lembra de Woodstock, e se esquece a Família. O crime está debaixo do tapete, monstro no poço, esqueleto no armário. Mas existe. Luz e sombra.

Estou falando da Família, agora, porque acaba de sair nos Estados Unidos um livro muito completo sobre o assunto: Helter Skelter, escrito pelo promotor do caso Manson, Vincent Bugliosi, com a "ajudinha" de um tal Curt Gentry. É um livro muito bom e muito sem vergonha. É sem vergonha porque se trata de uma promoção bem descarada do Sr. Bugliosi, tão jovem e bonzinho, defensor das famílias direitas da América. É bom porque catuca e ferida, mostra tudo, os documentos, os interrogatórios das testemunhas, o julgamento. Como reportagem, ainda fico com a série publicada na Rolling Stone de 25/6/70. Mas o livro, se você pular por cima das arengas do Sr. Bugliosi, incomoda mais.

A começar pelo título. Que é tudo, sabiam, meus casos Beatlemaníacos? Helter Skelter, aquele nome de rockão do Paul McCartney, era o que estava escrito na geladeira do casal LaBianca. A sangue. O que tinha a ver? Tudo.

Não vou transcrever as palavras textuais de Manson e das 60 testemunhas porque o espaço não dá. Quem quiser compre o livro, pra conferir (vale a pena, dá medo. Nas grandes bancas do Rio e de São Paulo tem: Bantam Books, 1975). Mas a idéia é sólida, clara, horrivelmente clara e simples, e o Sr. Dr. Bugliosi só não chegou a ela antes (penou 7 meses pra descobrir o motivo dos crimes) porque era muito careta mesmo, muito desligado do mundo, do que estava acontecendo.

Manson era (e é) um fã exaltado dos Beatles. Mais que isso: ele achava que os Beatles e ele mesmo, Charles Milles Manson, eram iniciados, colegas no conhecimento do destino oculto e inevitável da humanidade. quando saiu o Sgt. Pepper Manson entrou na dos Beatles, paz, amor flor, alegria, good trips. Mas entre Sgt. Pepper e o Álbum Branco Manson foi desenvolvendo sua paranóia, lendo aflito o Apocalipse, levando sua comunidade para o deserto para escapar do holocausto final.

Então veio o Álbum Branco. Para todo mundo, ainda hoje, é uma coleção estranha, maravilhosamente estranha de canções e idéias. Mas para Charlie foi muito mais. Era o toque definitivo. Os Beatles estavam mesmo se comunicando com ele. Em Honey Pie lhe diziam: "minha situação é trágica/venha me mostrar a mágica/de suas canções de Hollywood." Em Revolution n.º 1 afirmavam: "sabemos que você tem a solução verdadeira/adoraríamos ver os planos". E iam até

mais adiante: apoiavam Manson, "quando você fala em revolta/ você sabe que pode contar comigo" (e aí entra um dos grilos do Álbum Branco: na letra impressa está escrito "count me out", — não conte comigo — mas na John diz "cont me in" — conte comigo.

Mas havia ainda mais no Álbum Branco: os Beatles, como o evangelista João na Bíblia, davam detalhes de como seria o Apocalípse, aliás Helter Skelter (que literalmente, significa confusão, e, na Inglaterra, é o nome de um brinquedo de parque de diversões).

Charles Manson

ANA MARIA BAHIANA

"Pássaro preto cantando no meio da noite/pegue essas asas quebradas e comece a voar/toda a sua vida você esperou por esse momento": segundo Manson, os Beatles anunciavam que os negros, black birds, iam acordar, voar, revoltar-se. Como? Assassinando os brancos ricos, os porcos, seus opressores: "já viu os porquinhos/quando saem pra jantar/com suas facas e garfos/ trinchando o bacon/eles precisam uma boa escovada". (Piggies) Aí seria Helter Skelter, "que está vindo aí/cuidado" (Helter Skelter) é mesmo um rockão terrível, paranóico, que termina com um urro do Paul: "estou todo ensanguentado". Ou, em detalhes, como está em Revolution n.º 9: um caos sonoro, tiros de metralhadora, gritos de rise, levantem-se, um rádio anunciando: "foram encontrados com várias punhaladas".

A essa altura Manson e a Família estariam no deserto, "no buraco no meio do oceano" descrito em Class Onion Os pretos venceriam, a terra estaria devastadas. Mas os pretos não saberiam governar o mundo, já que sempre foram os servos. E aí Manson sairia de seu esconderijo com a Família e reinaria absoluto sobre a Terra.

Simples, não é? O Sr. Bugliosi caiu de quatro porque não conhecia nenhum freak, nenhum pirado, nenhuma loucura. Seu mundo é certinho como o do casal LaBianca. E como chegamos ao crime, horrendo, sangrento, uma chacina com as palavras Pig e Helter Skelter impressas em sangue nas paredes? Manson decidiu que não ia esperar mais. Que ia começar o Apocalipse por conta própria. O sistema o mantivera prisioneiro 17 dos seus 35 anos, primeiro como órfão, depois como ladrão, falsário, gigolô. O sistema não o queria. Ninguém gravava suas canções (ele compunha e cantava, um rock afro selvagem e agressivo). Então, guerra (particular) ao sistema. Ensinando aos pretos como se faz um Apocalipse.

O Sr. Bugliosi aponta o dedo, sutilmente, para a liberalidade dos pais americanos, a fraqueza do próprio sistema que permitiu a promiscuidade e a anarquia dos hippies. É claro. Em 1969 o sistema já estava meio cheio daquelas brincadeiras, precisava acabar com o baile, encerrar a festa. Os crimes de Manson & Família vieram a calhar.

E eles? É um caso delicado. E o próprio promotor Bugliosi não considerou o julgamento totalmente imparcial: 10 dos 11 jurados tinham mais de 40 anos, nem sabiam o que era droga e rock, ouviram o Album Branco pela primeira vez ali no tribunal (imaginem a cena), os advogados de defesa eram o rebutalho da advocacia americana (porta-de-cadeia, especialistas em divórcio rápido, etc), Manson jamais teve voz ativa, jamais testemunhou diante dos jurados. Mas, sinceramente, podia ser de outro modo? Guerra, Charlie, é guerra.

Em seu depoimento privado ao Juiz, antes da condenação (morte comutada para prisão perpétua) ele diz que nunca matou ninguém, nunca mandou ninguém matar. Que acolhia os filhos perdidos da Amerika porque eram como ele, não tinham onde morar, não sabiam viver no mundo do dinheiro e das regras fixas. Que ele próprio era um ninguém, um marginal, que só sabia viver na prisão, onde tinha aprendido tudo o que sabia.

Mas várias vezes, inclusive numa entrevista à Rolling Stone, fonte mais isenta, ele repetiu a história do Helter Skelter. Talvez não tivesse mesmo mandado ninguém matar. Mas como deter os filhos perdidos da Amerika, nutridos a rancor, violência, sonho, ácido e restos que os supermercados jogavam fora? Como resistir a Manson, quintessência do freak? Eu diria que os crimes da Família eram inevitáveis como Monterey e Woodstock foram inevitáveis, como a vida, paixão e morte de Jimi Hendrix, Brian Jones e Janis Joplin foram inevitáveis. Nada é só luz.

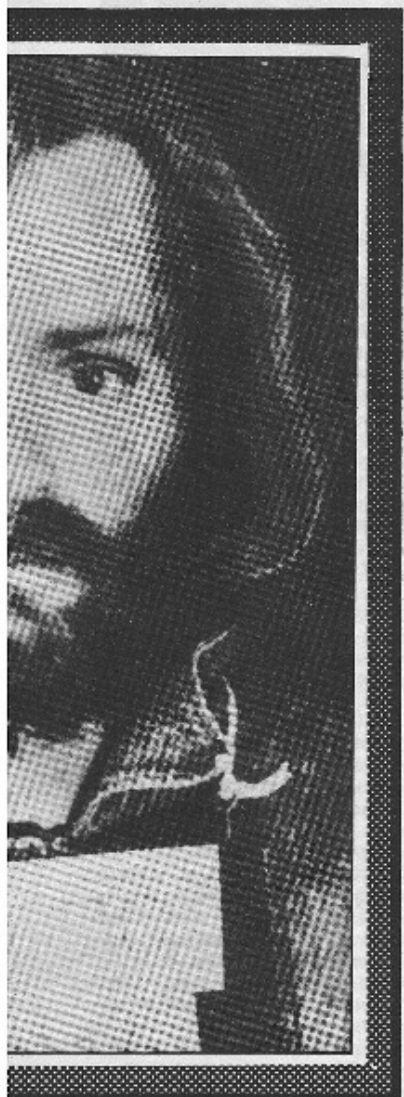
E os Beatles? Ao que me consta, nunca perguntaram a eles o que pensavam do caso. Os remanescentes da Família tentaram em vão contactar o quarteto. Só Manson não se queixava, dizia que era assim mesmo, os iniciados operam num nível subconsciente, não sabem o que fazem. (Mas depois, diante do Juiz, repetia que estava tudo lá, nas canções, que não era ele que tinha escrito aquelas coisas não senhor, ele só lia aquilo tudo e pensava, pensava.)

O que temos com isso? O mesmo que temos com o mundo, com os números, com os Beatles e os Stones. A cadeia que gerou Manson, o júri que condenou Manson ainda está por aí, gerando e julgando. As canções dos Beatles ainda estão aí. Sonhamos os restos do sonho constantemente mas jogamos fora as lições do pesadelo. Acordar, acender (como dizia uma música do Paulo Claudio & Mauricio). 1976 é um ano novo e, como diz Belchior, precisamos todos rejuvenescer. Mesmo porque 7 e 6 dá 13, que é o número da Morte. E da Ressurreição. Que já é uma outra coisa, meus amigos, uma outra coisa.

COLUNA erudita

Agora que iniciamos esta coluna a respeito de música de concerto começamos também a coletar dados a fim de saber em que pé se encontra esse tipo de mercado no Brasil. Vamos fazendo um apanhado geral do que foi lançado entre nós, discos que ainda permanecem no mercado e que não estão sujeitos a uma perda de interesse tão rápida como na maioria das vezes acontece com músicas ou ídolos da música pop.

É com grande satisfação que se constata que o mercado do disco classico entre nós começa a ser levado a sério pelas gravadoras. A CBS, por exemplo, me envia uma série de seus recentes lançamentos com obras e intérpretes da maior importância. Um dos grandes acontecimentos da música clássica internacional dos últimos anos, para se dar um exemplo, foi a ida de Pierre Boulez para os Estados Unidos como titular da Filarmônica de Nova Iorque, substituindo Leonard Bernstein. Boulez fez brilhante carreira como compositor, regente e teórico a partir da segunda década deste século, se tornando uma personalidade musical do primeiríssimo time artístico europeu. Sua ida aos EEUU desencadeou imediatamente uma série de gravações com orquestras americanas exclusivas da CBS, já que Boulez na Europa também gravava para essa etiqueta. De seu trabalho inicial como regente da Filarmônica de Nova Iorque, considerada a melhor orquestra americana, resultou uma série de discos com obras de monstros sagrados da música, de Wagner até nós, ou melhor, até ele próprio como compositor. Em conseqüência da meticulosidade e do rigor quase geométrico de sua maneira de trabalhar, parodiando um filme famoso na época, Boulez foi logo apelidado pelos críticos americanos de "french correction". É extremamente curioso e importante ouvir essas gravações desse francês que fez sua carreira fora da França, pois apesar de ser um europeista convicto, seus melhores trabalhos como intérprete sinfônico são esses que ele realiza agora nos EEUU. Fui vizinho de Boulez durante 3 anos em Baden Baden, na Alemanha, e inúmeras vezes tive oportunidade de discutir com ele a respeito da flexibilidade maior do instrumentista americano pelo fato de ele executar mil gêneros de música diferentes, ouvir e tocar jazz e coisas assim. Boulez nunca valorizava esse aspecto e tratava o próprio jazz como um tipo de música muito limitado. Achava que fora daquilo que cada músico pode fazer, nada é possivel acrescentar por parte do compositor. Acontece que essas orquestras americanas possuem tanto ou mais técnica que as européias, um brilhantismo de execução como poucas no velho continente e, como já disse, uma flexibilidade no fraseado como nenhum outro conjunto em toda história da música sinfônica jamais teve. O resultado é que a "correction" desse "french conductor" ganhou um novo timbre, um novo brilho, uma nova fluência, uma nova musicalidade, e essas gravações fazem parte do que de melhor já se fez no mundo em termos de música sinfônica gravada.

Júlio Medaglia

Diálogo até

LUIZ CARLOS MACIEL

— Vamos falar de música?

— De que mais?

— A música é tão importante?

— Muito. Mais para certas pessoas do que para outras, é verdade. E mais em certos momentos do que em outros. Para mim, e para a grande maioria das pessoas que conheço, neste momento em que vivemos, é importante demais.

— Por quê?

— Porque talvez a música — e não os sonhos, como quis Freud — seja, hoje, nas condições em que vivemos, a verdadeira estrada real para o inconsciente. Claro: todas as artes são estradas para o inconsciente, inclusive a poesia que trabalha com as pérolas do consciente, ou seja, as palavras. Mas a estrada da música é mais direta, sem tantas mediações; parece que se estende sobre um nível mais fundo, mais próximo daqueles segredos que queremos sempre escutar — e, por isso, a chamei de estrada real.

— Explique. Como é que pode ser isso?

— Não sei. Não entendo nada dessas coisas. Apenas sinto que a música é a estrada real para o inconsciente. Não sei explicar. Mas para ver as coisas como elas são, não precisamos de explicações. Basta ver. Vou dar um exemplo para sugerir o que quero dizer. Você pode reparar que, geralmente, pode-se saber o que está acontecendo com uma pessoa, se simplesmente soubermos que música ela anda ouvindo.

— Você que dizer o que está acontecendo com ela internamente?

— Internamente, é claro. E externamente, também, se ela for bem observada. O interno e o externo; esses dois são um só. Estou falando do acontecer global da pessoa — ou suposta pessoa. Pois pessoas não são pessoas: são acontecimentos. A música que se ouve — e a que se faz, no caso dos músicos — é o elemento mágico que orquestra, harmoniza esses acontecimentos, dá-lhes um sentido e, dessa forma, os define. Pessoas que ouvem muita música erudita, ou muito rock, muito samba, muito jazz, etc., têm experiências vitais diferentes. A música que preferem satisfaz certas exigências do inconsciente e, ao mesmo tempo, dá a bandeira total do que se passa naquele inconsciente.

— E quem não ouve música?

— Todo mundo ouve. Na televisão, no rádio, no cinema, nos elevadores, nos alto-falantes da praça. E se não tem mesmo onde ouvi-la, acaba por fazê-la — como é o caso dos índios. Precisamos obrigatoriamente de música, para harmonizarmos de alguma forma o caos que constitue nossa experiência cotidiana. Em outras palavras, o óbvio: a música é que transforma o caos em canção.

— Vejamos o seu caso pessoal. O que você tem ouvido ultimamente?

— Ouço várias coisas, mas quase só a chamada música popular, incluindo-se aqui jazz e Ravi Shankar. Dos chamados eruditos, só ouço Bach — e, mesmo assim, de vez em quando. A cultura européia realmente me fala pouco ao coração. O que escuto mais, em resumo: samba, música popular brasileira contemporânea, rock e jazz — com alguns temperos ocasionais, como Elvira Rios cantando boleros ou até Dalva de Oliveira cantando tangos.

— Seja mais detalhado. Quero saber de artistas e discos específicos.

— Acho sempre bom saudar o dia com sucessos bem populares. Então ouço Clara Nunes, Martinho da Vila ou Jorginho do Império. Mas gosto mais dos penúltimos LPs de Clara e Martinho do que dos últimos. O de Jorginho tem uma batucada animada que serve para animar a gente também. Nos dias em que me sinto mais sensível, mais sutil, etc., posso começar direto com Paulinho da Viola — mas, por estranho que pareça, o disco que ainda ouço é Nervos de Aço. Abertos os trabalhos, a música brasileira geralmente domina a cena. Discos à mão, na atual fase dos acontecimentos: os dois de Caetano, sendo que eu andava ouvindo mais Qualquer Coisa e, agora, a situação mudou e ouço mais o Jóia. Não sei porque. Refazenda, de Gilberto Gil. O último LP de João Donato, tão leve e tão alegre. Solta o Pavão, de Jorge Ben — que tem sido o mais solicitado. Revolver, de Walter Franco. O disco da Sueli Costa. A antologia de chorinhos, de Altamiro Carrilho. Chico e Bethania no Canecão. Milton. Raulzito. É isso aí.

— E os estrangeiros?

— Para ser sincero, são os que passo mais tempo ouvindo. Para começo de conversa, Ellington e Miles — é claro. De Ellington, ando escutando agora o Black, Brown and Beige, gravado nos cinqüenta com Mahalia Jackson; o lado B do volume I do English Concert, que saiu aqui; e um concerto gravado em Seattle, também nos cinqüenta. De Miles, **Big Fun**, Get up with it, On the corner. Depois deles, o atual campeão das preferências é, nada menos do que — advinhem — Santana. Puxa! me amarro em Santana. Fico aqui com todos os discos dele à mão: com Alice Coltrane (Illuminations), com o Mahavishnu (Love, Devotion, Surrender), Borboletta, Welcome, Caravanserai... Viajante e dançante, bonito sem dar trabalho, a música desses discos parece fluir como a água na montanha.

— Não sabia que você gostava tanto de Santana.

— Eu também não sabia. Mas gosto. A julgar por um critério puramente hedonista, pessoal, Santana é imbatível em minhas preferências musicais. Sua música é a que dá mais prazer ao meu corpo — e não existe acompanhamento melhor para a prática de ginástica, hatha ioga ou qualquer exercício físico. E é divertido porque quase sempre, lá pelas tantas, você sai é dançando... Ouvindo seus discos, entendo muito bem o que ele me disse quando tentei entrevistá-lo aqui no Rio: "La musica es todo, understand?" Animus e anima, yang e yin, espírito e corpo, estado superior da consciência e dança — Santana tem a intuição espontânea do equilíbrio. Outro dia, li na Melody Maker a crítica de um álbum triplo de Santana que saiu há pouco, na Inglaterra. É um concerto gravado há coisa de dois anos, no Japão. O crítico dizia que esses três discos eram não só os melhores que Santana já havia gravado, como os melhores de toda a recente tendência de misturar rock, jazz e ritmos latinos — incluindo-se os discos de Miles, Mahavishnu, Chick Corea, Airto e todos os outros. Você pode imaginar o nervosismo que eu fiquei, querendo ouvir o som. O álbum se chama Lotus — e, até hoje, ainda não ouvi. Será que ninguém me arranja?

— Puxa, pelo jeito, seu inconsciente está que é puro Santana.

— Puro misticismo e puro **salero**. Iluminação e malícia. Êxtase e sensualidade. O caminho e a vida.

DÉJÀ VU? AGAIN? OH NÃO!

ANTONIO BIVAR

Assim: Era uma vez a primeira vez. E falar do **déjà vu** nessas alturas de fevereiro e março de 76, quando o Rio de Janeiro continua tão afins, é um pouco assim tipo chover no molhado, um back to the seeds que não tá no "Basement Tapes" do Bob Dylan. Déjà vu é a realidade atual do planeta (Terra). Não apenas no setor musical, mas em tudo que nos cerca. Abrange o infinito ao mesmo tempo que o espaço clama por concisão. E além disso, pra que falar de déjà vu, esse papo tão déjà-dit quanto déjà-écrit? Sim, claro. Mas como o déjà-vu tem também os seus dois lados, o seu ying-yang, vou meter bronca e tentar o equilíbio. Temperança, esotéricos, temperança!

Da Semente Ao Fruto __ O assunto é vasto e engloba (deixando barato) de Eva & Adão (Genesis) à Bryan Ferry. Começar por onde? Pelo dicionário, claro. Pra quem desconhece, **déjà-vu** é um termo francês (usado mais fora da França que na própria) que significa **já visto.** Já visto no seguinte sentido: Em qualquer curtição, saque, ou desempenho, o cara chegar numas tipo "dessa eu tô sabendo". Uns dizem "Esse filme eu já vi antes". Usar o chavão em francês é **chic** (embora de um chique um tanto podre). Dá a impressão de que o cara tá por dentro, Soa petulante, arrogante, malcriado, afetado, very cool. Até os americanos que são americanos do norte curtem essa. Por exemplo: o segundo disco de grupo "Crosby, Stills, Nash, & Young" — nos idos de 1970, remember, tinha como título "Déjà-Vu", com capa sépia e tudo. O conceito era montado no cavalo dum outro contexto, diferente da **nouvelle elegance** dos efeitos causados por David Bowie, Lou Reed, e Bryan Ferry, pra citar alguns, em 72, 73, 74, 75, e — hã - 76. Coisa bem diferente. O CSNY era um grupo puxado pra melódia country. Isto porque o que eles desempenhavam já tinha sido desempenhado antes, só que eles davam uma retrampada e apresentavam o material de acordo com o déjà-vu que a época pedia. E a garotada muito nova, assim por volta dos 17 anos, cuca muito ligada, muito fresca, caía de quatro. E o resultado era na mosca: primeiro lugar no hit parade americano. Público muito afins.

Já e déjà-vu das "moças" - como veremos a seguir, é puxado prum isso é que é mais apocalíptico.

Elas Vieram Bagunçar __ Maria La Bowie, Maria La Reed, Maria La Ferry, maluquetes de mentalidades tipo **fine & dandy** entraram na arena pop pára a apresentação dos números delas, Na infância foram crianças "diferentes". Encucaram umas e outras que não tavam no gibi. La Bowie curtia bem as estrelas do cinema hollywood de outras décadas antes dele(a) cair no planeta Terra, misturando a ciência com a ficção mais fantasia — e o teatrinho em casa. Menino ainda, gostava de fingir de morto, só pra ver o que é que as pessoas sentiam a respeito de suas **ausências**. La Reed — hoje uma supersinistar — transava bem uma mélange de Bette Davis com Rua 42, somado a uma certa finesse-fake que pintava em Nova York importada de Paris. Já La Ferry, esta prefere guardar pra si mesma os mistérios da sua infância. Pelo que concede em deixar constar de seu passado, foi criança pobre. Na saída da adolescência, entre outras necessidades de sobrevivência, foi choffeur de caminhão de mudanças. E de desempenho em desempenho chegaram ao Rock-Biz. Viram, assistiram, e passaram por tantas, que sentiram na pele vontade de refazenda só que diferente. Sacaram e agarraram déjà-vu no ato. Numas assim. Pintaram tão juntas no movimento, e tanta frescura e loucura pediam aberturas de muitas portas e janelas numa busca do tempo perdido post-proustiana — que bagunçaram e confundiram a cena pop internacional. E no rabo do foguete vieram as outras, dezenas, centenas, milhares delas.

Já noutra área, far from the glamour crowd, veio a avalanche do déjà-vu classicoso, da qual Rick Wakeman ocupa o trono outrora ocupado por Liberace. "Quem é Liberace?" alguém pergunta. Daí fica difícil. Better Forget it.

Déjà-vu in Locomotion __ "Déjà-vu não passa de um malentendu", afirma Paulo Villaça fazendo blague. Escrevo o artigo num sábado à noite, em companhia de pessoas agradabilíssimas. Se o Moody Blues fosse o sound-track o **mood** seria certamente o mesmo. Apenas os tiros da polícia lá em baixo na rua atrapalham o nosso jet-set dream. É fake mas é muito bem fake. OH, it's only saturday night and we like it! Pedrinho Sack acaba de entrar chegado de Manaus. A música na cassette é "These Foolish Things" via Bryan Ferry's vibratos. Vodka ao natural (isto é, polaca mesmo) nas taças. À meia-noite, se não chover, vou com Dino Vicente (pianista da "Orquestra Azul") ver Maysa na "Igrejinha" (uma boate), e talvez, no cool da madrugada, vá com as crianças da noite dançar o rock no "Be Bop A Lula", que por ser déjà-vu é o lugar da moda em São Paulo. É o "Max Kansas City" da grande São Paulo. Lá você vê Paulo Villaça, Marília Gabriela, Antonio Calmon, Eduarto Araújo, Silvinha, O Made in Brasil, Ezequiel Neves, Rita Lee, o Tutti Frutti, Lulu Turnbull. O Sindicato dá show, os Novos Baianos também (estão indo pro Canadá, dizem), fotógrafas e manequins do Vogue Americano de passagem por São Paulo a caminho da Bahia e do Amazonas: Dee Dee Shaw, milionette e filha da atriz Angela Lansbury (Se Minha Cama Voasse), e muitos outros. O som mistura o velho com o novo e resulta interessante. Ninguém se queixa do "Be Bop A Lula". Só do preço da entrada: Cr$ 40,00. O resto é isso aí, nem pensar mais em déjà-vu, que já deu flor. Patti Smith? Gil—Scott—Heron? Mas nem pensar! **Fly Robin Fly.** É isso aí. Deus abençoe a criança e porque não um compacto simples? O vício é mais forte que a virtude e ninguém é de ferro pra aguentar o déjà-vu com garra.

COLUNA FOLK

Depois de duas colunas falando de música tradicional irlandesa bretã e escocesa, este mês não sofri mais nenhuma influência das Entidades Superiores célticas. Deve ser o verão, o sol, a praia... O sol trouxe as vibrações das correntes dos Maias e Incas e quase me derruba. São muito intensas nessa época do ano e carregadas com o magnetismo do folclore latino-americano. Principalmente com a pureza e magia da música que os Incas faziam antes dos espanhóis chegarem para bailar nos planaltos andinos, como se estivessem em cortes européias.

Com a colonização espanhola, os gigantescos monolitos de Tiahuanaco não foram mais edificados, as lhamas deixaram de ser sacrificadas, as virgens do sol foram todas defloradas em duas ou três noites, mas a música sobreviveu, mantendo um elo comum apesar das variadas formas com que foram desenvolvidas de região para região.

No Peru, por exemplo — um dos países mais ricos em termos de folclore — os índios quíchuas e aimarás continuam glorificando o sol em suas músicas e ainda praticando, em trajes típicos, grande parte dos antigos rituais em todas as solenidades festivas. No repertório, uma variedade de ritmos: um canto triste dos Incas, que fala geralmente de amor e morte, chamado Yaravi (acompanhado apenas por uma flauta); a huanca, música do cerimonial guerreiro; a marinera ou cueca, dança nacional da região costeira, de ritmo sincopado e executada com muitas guitarras acústicas, percussão e palmas; o baile de roda huayno e uma canção espiritual muito alegre chamada tondero. Os instrumentos mais utilizados são a quena (uma flauta reta, de cana ou osso); a flauta de Pã; os tambores wankar e o tinya (uma espécie de tamborim); um instrumento de sopro chamado patutu; uma harpa, o charango (bandolin de cinco cordas estendidas sobre uma carcaça de tatu) e outros batizados de quenacho, pinkillo, flautilla e sikuris.

Esse som mágico distribuindo bons fluidos me pegou de repente. Nesse clima latino, nada de malte escocês. Preciso beber urgentemente um balde de chicha morada.

(Alberto Carlos de Carvalho)

Regendo o avesso

MAURÍCIO KUBRUSLY

Mais ou menos ilustre, Tatit provavelmente terá de se conformar em permanecer para sempre desconhecido. Pelo menos, no que depender de discos. Ou será que alguma gravadora se arriscaria a lançar um compositor intérprete entoando uma letra como esta?

"Han-han!
Ahn...
Xiiiiiiii!
Ai, ai, ai; ai, ai; ai, ai...
Heim? Tá!
Nossa! É isso!
Hei! Oh! Pára!"

Este é um trecho dos versos da canção "Ah!", na qual Tatit brinca com interjeições, empregando-as de maneira não convencional — por exemplo: um "Ôba!", exclamação que usualmente aparece na forma ascendente, surge de maneira inversa, numa frase melódica descendente, revelando inconfundível desânimo. Questionar os lugares comuns da música popular é uma das intenções do trabalho desse paulista, hoje estudante da música dita clássica.

— Nosso trabalho pode ser definido como um estudo das unidades melódicas naturais que acompanham a fala, e a utilização delas no processo de composição. A fala revela-se como elemento essencial na música chamada popular. O resultado do nosso trabalho não é muito "bonito"; é, antes, interessante. Não mostramos "música para o deleite", mas elementos para discussão. E eles surgem através de perguntas como: o que adianta a música sem comunicação fácil? Seria popular também?

Por enquanto, no caso de Tatit e seu grupo (todos estudantes da Universidade de São Paulo), as respostas têm sido sempre negativas. Nos poucos recitais que conseguiram apresentar, as platéias, obviamente surpreendidas, permaneceram quase estáticas, não aderindo ao debate proposto. A surpresa torna-se, portanto, a presença dominadora, talvez até incômoda, na relação entre Tatit e o público. Porque não se trata, por exemplo, de uma espécie de "novo Walter Franco". Não, Tatit ultrapassa todos esses limites usuais da vanguarda da música popular, com ou sem aspas, para oferecer propostas como: uma canção montada a partir dos refrões de

uma feira. Mostra, então, a fita que gravou numa feira de rua, onde se ouve o pregão do vendedor de peixe, o grito do garoto que vende limão, a malícia de um feirante que mexe com uma empregada ao mesmo tempo que anuncia o preço do tomate, etc. Trocando algumas palavras. Tatit e seu grupo recriam esse universo e conseguem montar uma peça magnífica, madrigal urbano, e contemporâneo, com várias vozes.

Outro exemplo: "Tema de Amélia", uma colagem de partículas de sambas de Ataulfo Alves, denunciando os comportamentos mais comuns das composições de Ataulfo — ou, dos sambistas em geral. (E Tatit interpreta a "canção" quase à capela, praticamente sem acompanhamento, num recitativo distante de tonalidades e andamentos, ritmos e harmonias comuns. E este inusitado o distancia ainda mais do universo acomodado da música de mercado.) Mais um exemplo: "Vou Contar", de autoria de Paulo, músico do grupo de Tatit: trata-se de um rock pândego, construído somente com aquelas partes menos valorizadas pelos músicos e público de rock, ou seja: os ruídos iniciais ou finais das faixas, a afinação dos instrumentos, os gritos de estímulo à platéia ("Are you ready?") ou de consulta ao técnico de som ("OK, man?").

O resultado dessa colagem talvez seja a única peça do repertório de Tatit e seu grupo que arrebata, de imediato, o público. Embora cada uma das interpretações, de qualquer peça, seja precedida por uma explicação, na qual Tatit revela seu propósito, mostrando como a canção foi composta e, às vezes, apresentando até a letra, ou um diagrama, para que todos acompanhem, com menos esforço, o incomum de sua música.

— Para nós, o que interessa é mostrar novidades, informar. Para isto, é preciso descobrir o que vem antes, ou seja: para falarmos de música popular, não só brasileira, precisamos estudar o processo da criação. O compositor popular não entende profundamente de música ou literatura. O recurso que ele tem é a entonação da própria fala; e ele se expressa através da fala, e compõe um pouco também.

No começo, Tatit quase arriscou uma escorregada até o **hit parade**, criando o que chama de "música de inspiração", com redundâncias agradáveis de ouvir, simplezinhas. Mas logo preferiu não repetir, se propondo investigar os maneirismos e mesmices dessa música. A partir daí, suas apresentações se tornaram mais raras; as platéias, mais vazias; e a distância dos estúdios das gravadoras, muito maior.

Pazz and Jop e outras futilidades

EZEQUIEL NEVES

Aparentemente, 75 foi um ótimo ano para o rock norte-americano. A indústria fonográfica dos States, embora não tenha atingido o lucro fabuloso de 1972 (3 bilhões e meio de dólares), conseguiu superar em 40 por cento o deficit ocorrido em 73 e 74. Este reequilíbrio, porém, não encontrou ressonância na música propriamente dita. Quinze dos mais importantes críticos de rock acabaram elegendo **The Basement Tapes**, álbum-duplo de Bob Dylan, como o melhor disco de 75.

A vitória de Dylan não surpreendeu ninguém, mas o fato de seu LP ter sido gravado nos idos de 67 (há 8 anos atrás, meus camaradinhas), é um sintoma de que a pop music anglo-americana atravessa uma grave crise de criação. A atitude dos críticos, contudo, foi a mais racional possível. Nenhum deles fez drama ou se desesperou — aliás, a tônica geral diante de tanta porcaria rotulada de rock foi a mais sadia gozação. E olhe que a lista de críticos incluía medalhões seriosos como: Robert Christgau, Lester Bangs, Vince Aletti, Lenny Kaye, Greil Marcus, Patrick Carr e Janet Maslin. E o resultado dos "Melhores do Ano" acabou sendo publicado no "Village Voice", com o título sardônico de **"1975 Pazz and Jop Critics' Poll"**.

A lista inclui 30 LPs, mas só vou dar os 10 primeiros lugares: 1) **The Basement Tapes**, de Bob Dylan; 2) **Horses**, de Patti Smith; 3) **Born to Run**, de Bruce Springsteen; 4) **Blood on the Tracks**, de Bob Dylan; 5) **Tonight's the Night**, de Neil Young; 6) **Katy Lied**, do Steely Dan; 7) **Country Life**, do Roxy Music; 8) **Natty Dread**, com Bob Marley and the Wailers; 9) **Northern Lights-Southern Cross**, com o The Band; 10) **The Who by Numbers**, com o The Who.

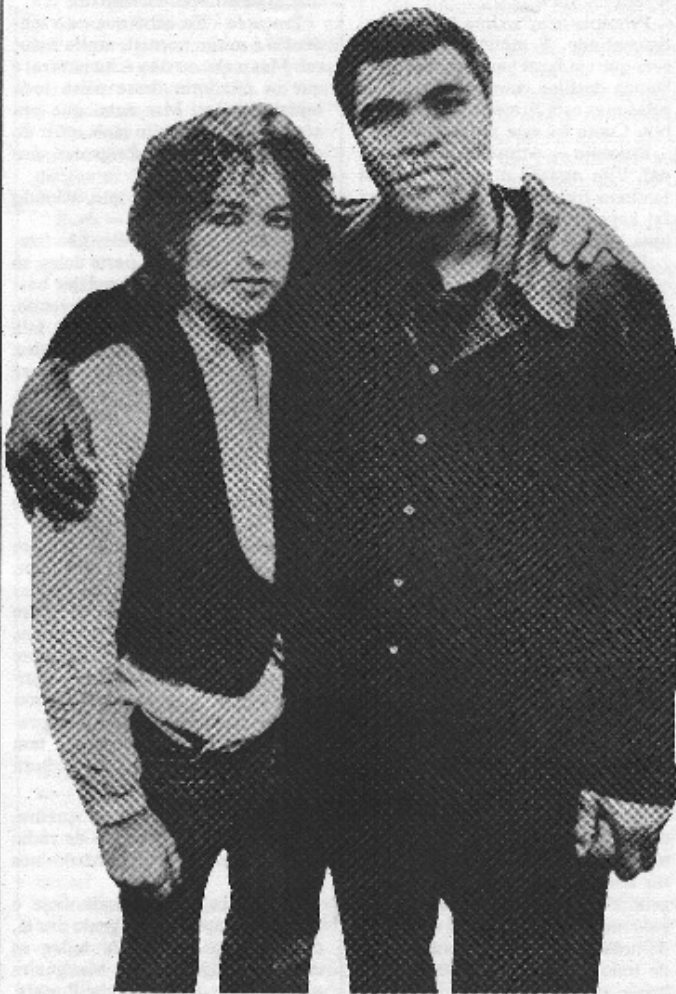
A quem interessar possa. . . os geniais **Blow By Blow**, de Jeff Beck e **Phsical Graffiti**, do Led Zepellin, ficaram, respectivamente, em 22.º e 25.º lugares. Não entraram na lista os discos de jazz-rock de Stanley Clarke (**Jouney to Love**), da Mahavishnu Orchestra (**Visions of Emerald Beyond**) e Chick Corea (**No Mistery**). Outra surpresa: **Koln Concert**, álbum-duplo do **sensational** Keith Jarret, também não foi votado. Mas em compensação houve muita rasgação de seda para a novata Patti Smith (que apesar de ótima poetisa, vocalmente não passa de uma mistura esdrúxula de Brenda Lee com Eartha Kit e Roberta Sherwood) e **Bruce Springsteen** (um Dylan de segunda mão).

RECICLAGEM 76 — O que acontecerá com o rock em 76? Tipo da pergunta chata. E previsível também. Na Inglaterra, quase nada. Uma porção de ex-membros de todos os ex-grupos gravarão LPs individuais que não serão consumidos por quase ninguém. Nos States, a coisa estará como sempre. Ainda será Dylan quem dará as cartas. 75 terminou com Mr. Zimmerman varrendo a Amerika com a sua retalhante **Rolling Thunder Revue** (Joan Baez, Allen Ginsberg, Mick Ronson, Robbie Robertson, Joni Mitchell, Roberta Flack, Ritchie Ravens, Roger McGuinn, Coretta King — viúva de Martin Luther King — e Bobby Neuwirth, como figurantes). Foram 31 shows em 40 dias e as platéias sempre pedindo mais a Mr. Dylan. Coisa que o mancebo nunca regateia. Tanto assim que 76 já começou com ele de novo nas paradas. Isso mesmo: **Desire**, seu novo LP, ainda é melhor que **Planet Waves** e **Blood on the Tracks**.

Mahavishnu, Bowie e Reed — John McLaughlin tem planos esotéricos para 76. Vai passar mais de 6 meses na Índia transando com músicos indianos. "A música indiana, diz ele, é feita apenas de nuances. Nada de eletricidade e speed. E o que me interessa agora é o desafio que ela tem a me oferecer. Será uma mudança radical em meu estilo." Tudo isso foi dito a repórteres incrédulos com o que viam: o antes tão piedoso John McLaughlin estava vestido com roupas modernas, cabelo mais comprido e inteiramente chapado. Antes ele não bebia nem fumava. Agora tinha na mão esquerda uma lata de cerveja e na outra um cigarro de maconha. Seus cinco anos como discípulo do guru Sry Chinmoy dançaram. "Me enchi de cinco anos de disciplina espiritual. Não me arrependo do que fiz, mas agora quero mudar. As coisas mudam, os tempos mudam, as pessoas mudam. É só isso."

Mentira dele. Não é só isso coisa nenhuma. McLaughlin, além de brigar com a esposa (agora está com uma loura superb), brigou também com a Mahavishnu Orchestra. Dispensou quase todo mundo, ficando apenas com o baterista Michael Walden, o tecladista Stu Goldberg e o baixista Ralphe Armstrong. Foi com eles que gravou o LP **Inner World**, que já saiu nos States e deve ser lançado aqui pela CBS. Outra fofoca. Quando o guru Sry Shinmoy soube que McLaughlin estava caindo fora, murmurou entre os dentes: "Um discípulo quando sai, é porque está morto".

About Bowie — Louro e lindo, inaugurando sua centésima-nona-nova-imagem, La Bowie já está botando os yá-yás pra fora em agitadíssima excursão por 34 cidades norte-americanas. Tudo vai terminar dia 26 de março no Madison Square Garden. Motivo da excursão segundo David: "Estou desesperadamente precisando de dinheiro". E sua tour não terá as frescuras costumeiras. Nada de grandes cenários e muitos músicos. Só ele e cinco comparsas. Tudo isso pra promover o filme "O Homem Que Caiu na Terra", onde ele é a estrela e seu novo LP, **Station to Station**, já considerado pela crítica inglesa, "o melhor da década". Outro que lançou LP considerado "o melhor da década" foi Lou Reed. O nome do disco: **Conney Island Baby**. (Para os críticos ingleses, cada mês tem, no mínimo, umas 30 décadas.)

QUILO

O samba sem es

MARTHA ALENCAR/G

Mangueira, Portela, Salgueiro e Império desfilando no ritmo do cronômetro. O dinheiro correndo solto enquanto os sambistas continuam na pior. Alegorias de acrílico e samba atravessado. O que aconteceu com as escolas de samba? É este mesmo o caminho? Fomos procurar a resposta em Quilombos, onde o samba nasce livremente e qualquer pano é fantasia.

Criada por Candeia, Paulinho da Viola, Monarco e muitos outros bambas, Quilombos se reúne para ensaiar ou para o que der e vier. O que vem é uma chuva forte que assusta os freqüentadores mas não abala o ânimo de Candeia, Monarco, Jorginho Pessanha e outros que rompem a noite discutindo, conversando, cantando e bebendo. O Clube Vega, que já abrigou a euforia de outros carnavais, é a sede de Quilombos. Suas paredes pintadas com palhaços, arlequins e colombinas desbotadas recebem diretamente a chuva já que o teto, para quem está reconstruindo tudo, é luxo. Martha Alencar e Glauco de Oliveira fizeram a reportagem, tomaram muita chuva, comeram do generoso arroz à Quilombo, beberam uma maravilhosa Pitu, ouviram sambas antológicos e, principalmente, aprenderam muito.

Na birosca ao lado da quadra, duas sambistas lavam os pratos para o "arroz à Quilombos" que seria servido esta noite. Entre goles de Pitu e algumas cervejas, os primeiros sambistas esquentam o couro de mansinho e o papo começa a pintar. Grilos com o gravador, desconfiança. Licínio é o mais falante: foi relações públicas do Rocha Miranda e descolou a quadra do Vega para os ensaios da nova escola— agora ele administra o clube, quer dizer, se vira, vende birita, capina o campo e trabalha o tempo todo, o que deixa sua ocupação de feirante um pouco de lado. É sócio da Portela e, como muitos outros, não desfila mais. Por quê?

Licínio — Sou sócio da Portela há 25 anos, mas tenho minhas mágoas. As coisas crescem e os homens não dão mais valor à gente. Hoje eu me sinto um turista na escola. Não queria, mas chegou a esta condição. Não vou lutar contra mil.

Rock — Quando você começou com a Portela?

Licínio — Comecei a sair com vinte anos. Era na Ala do Amigo Urso, a ala forte da Portela. Mas depois de 1954, parei de sair. Achei que não havia condições, eu duro, gastando um dinheiro que já não cabia. Não havia mais aquele valor de sambista, os elementos de fora é que contavam, e o sambista ficava em segundo plano.

Rock — Como você se aproximou de Quilombos?

Licínio — Ouvi a notícia na rádio. Que Candeia e outros tavam fundando uma escola verdadeira. Aí eu fui à casa de Candeia dizer que estava com eles. Arranjei o clube, e estamos aqui. Dia 10 foi a primeira festa de estréia, que dizer, o nascimento foi aqui.

Procópio se aproxima aos poucos, desconfiado. É muito popular, dizem que vai fazer parte da diretoria. Nunca desfilou com as grandes escolas mas está firme com o Quilombos. Como foi esta aproximação?

Procópio — Através da imprensa, né? Vim assistir o ensaio e como também trabalho no meio artístico fui convidado e estou aqui. Achei uma boa idéia.

Rock — Mas se você nunca participou...

Procópio — O samba é brasileiro, não é? Como brasileiro eu também gosto, mas nunca participei, a não ser agora, porque é diferente. Mas, eu gostaria de saber, qual é o objetivo de vocês.

A gente explica que a revista quer saber porque as escolas crescem mas o sambista não está bem. Por que os sambistas estão tão insatisfeitos a ponto de criarem uma escola opção. Por que o carnaval das grandes escolas se descaracterizou, se comercializou tanto.

Procópio — Porque as escolas agora estão numa situação de luxo, muito luxo. E samba é luxo? Pois é, mas vocês deviam entrevistar os mentores de toda a engrenagem turística do Brasil. Porque a tendência é fazer com que tudo se apresente de forma comercial, como uma mercadoria, e as escolas, como todos os outros produtos, estão sendo filtradas por isso. O Quilombos é uma tentativa da gente partir, vamos dizer assim, para os objetivos de origem. Porque as escolas de samba, pelo menos antes, eram a expressão de nosso íntimo, o extravasamento de todo um ano de trabalho e de luta e agora estão tomando um outro caminho. Mas eu tenho a impressão que a resposta está muito menos no sambista do que em quem dirige tudo isto.

Procópio acha que se a gente quer ajudar a defender o samba está no caminho errado — o negócio é entrevistar, exaustivamente, o lado de lá. E essa posição ele vai firmar várias vezes durante o papo todo. Valdomiro Teixeira, produtor de discos, afastado da roda, começa a se chegar.

Rock — E você, tem se divertido realmente nos últimos carnavais?

Valdomiro — Tenho sim, no candomblé, na Bahia. Tou lá todos os anos. Carnaval, pra mim, há muito tempo deixou de ser verdade.

Procópio - Eu acho que essa tendência é muito normal, muito natural. Mas o que eu não acho natural é que os criadores dessa coisa toda sejam alijados. Mas acho que pra nós agora valia muito mais ouvir do que falar. Ouvir os dirigentes, por exemplo.

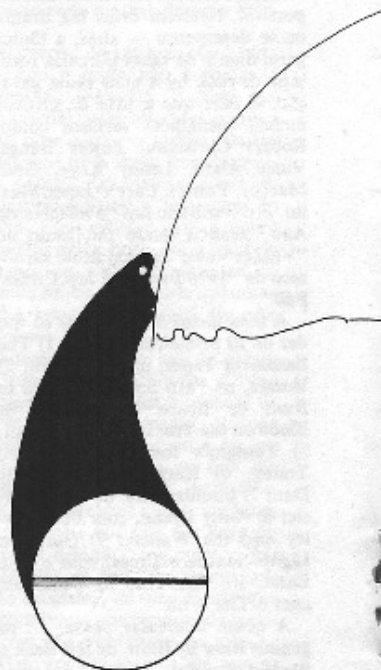
Rock — Mas falar o que, além do que eles já fizeram?

Procópio — A mim eles não fizeram nada. Fizeram a parte deles, só isso. Agora eles poderiam falar bastante sobre o que estão fazendo. Porque cada vez que a gente fala está só dando subsídios para eles. Eles têm que falar várias vezes para o sambista aprender a se defender. Porque o sambista está meio indefeso, não é? Qualquer um chega, muda os valores, muda tudo.

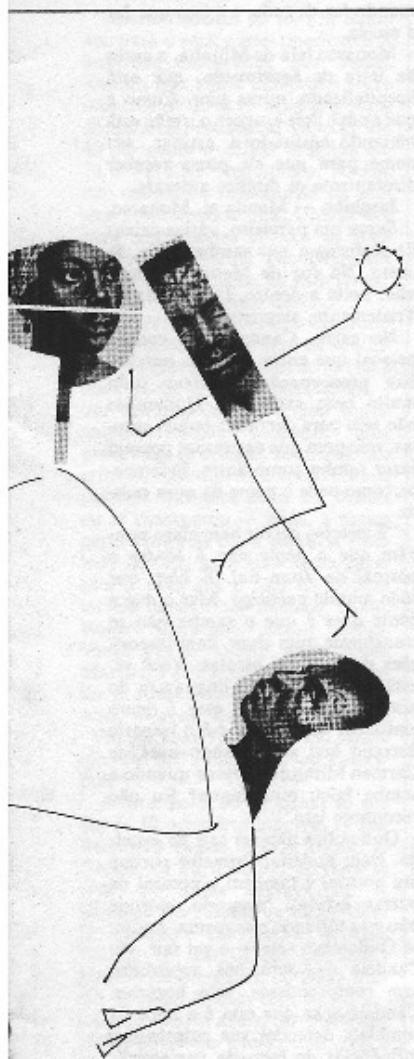
Rock — E por que o samba está hoje nesta situação? Por que os sambistas estão tão insatisfeitos?

Valdomiro — O samba sempre esteve numa boa. Samba, pra mim, nunca nenhuma música vai ganhar do samba. A base de tudo é sempre o samba. Pode botar mil violinos, trombone, que a base vai ser sempre o ritmo, o atabaque. Agora, o samba de escola tá nessa porque virou empresa, e como tudo que é empresa, a empresa domina tudo - tem que desfilar no dia certo, na hora certa, tal e coisa.

Rock — E o samba de quadra, que é tocado nas estações de rádio mas não é mais apresentado nos ensaios?

Valdomiro — O ensaio hoje é batalha de confete. Vai gente pra lá, canta, canta música de todas as escolas, Antigamente, a Mangueira não tocava um samba da Portela,

MBOS:

strelas e paetês

GLAUCO DE OLIVEIRA

nem a Portela da Mangueira. A não ser quando uma convidasse a outra, para uma homenagem. O que se cantava nos ensaios era o samba-enredo e os sambas do time da escola. Agora, vai o Luís Airão ou outro cara qualquer e canta samba de tudo quanto é escola. Tudo bem, para vender na bilheteria, tudo legal. Agora, em Quilombos o objetivo não é este. Quilombos quer formar uma mentalidade pra que amanhã o meu neguinho que está com quatro, cinco anos, saiba que teve uma escola de samba que tinha Candeia, um Cartola, um Xangô, e não um monte de vedetes que invadiram, entendeu? O Quilombos não vai se sujeitar de maneira alguma, pode ter vedete desfilando, mas na hora que a gente mandar. Não tem condição. Aqui o samba tem que ser verdadeiro, raiz total. Tá no nome — **Quilombos** — tem que ir lá.

Procópio volta ao papo anterior, da necessidade de se entrevistar os dirigentes do turismo. Papo cruzado. Ouriço geral.

Rock — Você vê, um cara como o Cartola, 50 anos de trabalho, só agora teve seu disco.

Valdomiro — Eu fiz o disco do Xangô. Lindo, não é? E por que é que as estações de rádio não tocam? tá mal gravado? Não tá.

Procópio — Escola de samba está assim como uma agência de figurantes que cobra de quatro mil caras uma taxa de inscrição dizendo que vai arranjar trabalho para eles quando, na verdade, os quatro mil é que estão arranjando trabalho para a agência. Assim é a escola de samba hoje em dia.

Quando falamos da relação entre os dirigentes das escolas e os cartolas do futebol, o papo esquenta. "Cartolagem, em todo setor tem cartola", "cartola é o que manipula", "é, exato." E a conclusão é que muita gente fatura com o samba mas os sambistas não.

Valdomiro — Você vê o Gilberto Gil, tem uma roda de samba que acompanha ele. Vem aqui, pega os ritmistas, leva, mas eles não aparecem. O que aparece é o nome "roda de samba". E os caras, não têm nome?

Procópio — O ideal seria distribuir a glória do samba com todos que participam do samba.

Rock — Mas teve gente de escola dando entrevista ao Globo dizendo que a comercialização das escolas é gênio, que está todo mundo faturando bem. E aí?

Procópio — Eu acho que o caminho é esse mesmo, não existe outro. Só que está acontecendo uma inversão de valores. Eu não acho que uma pessoa que sai com uma fantasia luxuosa tenha mais valor que um Cartola, um Paulinho da Viola ou um Candeia. Não acho mesmo. E o da fantasia de luxo acha que tem mais valor e é bem aceito porque hoje em dia existe toda uma estrutura para receber essa proposição.

Rock — O Candeia disse que o que atrapalha a Portela não é o gigantismo, que se a escola saísse com cinco mil sambistas não atravessaria como já aconteceu. Só que dos cinco mil, só tem três mil sambistas, o resto é "turista".

Procópio — Experimenta pagar para fazer uma novela na televisão. Vai lá e diz quero sair assim, em tal posição. Não dá. Eu acho que todo mundo pode participar, mas no lugar certo.

Valdomiro — Quando a escola de samba saía com aquelas alegorias com a cabeça do Tiradentes ameaçando cair era muito mais legal, mais verdadeiro. Agora vem os alunos das Belas Artes e fazem tudo lindo. Mas o sambista mesmo nem tá sabendo porque é aquela alegoria, o que é aquilo. O sambista quer é sambar. Quer é curtir a dele na cuíca. Não quer nem saber se a alegoria tá pintada de acrílico e se tem controle remoto para o abrealas.

Rock — E os figurantes. Se quem desenha curte o luxo, como é que o sambista vai fazer?

Valdomiro — Pois é, só pode ser feito por costureiro de alto gabarito. Não dá mais para as costureiras da escola. Eles deviam fazer uma escola de luxo, com costureiro de Copacabana, Miami, Paris e outras coisas mais. Separada da escola verdadeira.

O presidente de Quilombos, Carlos Aragão, o Carlinhos Vovô, está desde cedo marcando os convites para uma festa com vários convidados famosos. Quando termina o trabalho, junta-se ao grupo. Cabelos grisalhos, um bigodinho fino, ele fala de um velho amor — o Império Serrano — e de uma nova vida — Quilombos.

Carlinhos — Quilombos não entrou para desbancar ninguém. Cada um componente do Quilombos é de uma escola de samba. Então, não há razão da gente querer arrasar outras escolas. Nós só queremos mudar os meios que eles estão usando, entende? Mudar do modo seguinte: fazendo o samba autêntico.

Procópio — Não é nem bem o método que elas estão usando. É o método que estão usando nelas.

Carlinhos — Então, nós estamos partindo para outro setor. Começar com o que foi o samba desde o começo.

Rock — Quilombos vai ser uma nova escola ou mais uma escola?

Carlinhos — Justamente, nós não deixamos as nossas escolas. Eu, por exemplo, sou o Carlinhos do Império. E não deixo o Império. E tem gente aqui da Portela, da Mangueira, de todas as escolas de samba. Então, não é isso que eles estão dizendo que a gente está fazendo.

Rock — E então, Quilombos é uma nova escola?

Carlinhos — Uma nova escola na maneira de dizer. Porque vai ser a velha escola, sendo mais nova.

Chega Jorginho Pessanha, compositor do Império, com vários sucessos, conhecido das noites de samba do Opinião. Hoje ele está afastado do verde e branco, levando algumas broncas e muitas lembranças.

Jorginho — Saí no Império Serrano pela primeira vez em 1948, "Sessenta Anos de República". Era garoto, tinha uns doze anos. Saí empurrando aquela carreta do Império.

Rock — Vocês dizem que o trabalho desenvolvido em Quilombos precisa se espalhar. Por isso é até bom que todo mundo continue em suas escolas. Mas você acha que o Império, por exemplo, ainda pode ser o Império de antigamente?

Carlinhos — Não, nunca mais. Até a nossa linda Mangueira — porque eu sou Império mas gosto da Mangueira — já mudou o ritmo. Ela que tava segurando até o final, esse ano já está deturpando, já está na mesma tese das outras.

Rock — E se de repente os sambistas todos percebem que não estão mais fazendo o samba deles, para eles. Mesmo assim você acha que a grande escola não muda mais?

Carlinhos — Acho que não. Porque virou profissionalismo. Começa por aí. E no profissionalismo nin-

QUILOMBOS

cont. da pág. anterior

guém faz nada de graça. Lá praticamente todos são profissionais e nós aqui do Quilombos somos amadoristas. Nós estamos catando as pessoas que queiram ser amadoristas. Eu, por exemplo, na minha escola sou muito considerado, mas não quero fazer nada lá. Aqui é diferente. Tem minha filha, meus filhos, minha patroa, tudo é Quilombos. E somos do Império. Aquilo (o Império) é minha vida.

Rock — Mas será que o amor pelo Quilombos pode ficar maior?

Carlinhos — Ah, não. Não vou enganar você. Porque aqui é um ideal e lá foi um gosto que eu criei, certo?

Rock — Quantos anos de samba, Carlinhos?

Roda de samba no Quilombos: Candeia, Alvarenga e Irene (porta-estandarte da Mangueira).

Carlinhos — Tou com 47 anos. Então vou dizer a você. Eu já nasci sambista. A mamãe foi a primeira porta-bandeira da Serrinha e ela desceu comigo no peito. Dona Didi. Hoje em dia ela já tá velhinha. Uma mulata bonita, com um cabelo bacana, era minha mãe. Eu já saí assim, a velha pulando, sambando e eu ali dentro.

Rock — Você, Jorginho, como se aproximou de Quilombos?

Jorginho — A minha aproximação foi a seguinte: o samba, dentro da nossa concepção, principalmente da minha, é uma coisa muito importante. Eu já estava até pensando em parar. Nego perguntava: pôxa, Jorginho, por quê? Porque já não se encontra mais aquela... entende?... as raizes... tá tudo completamente diferente. Então, pra viver profissionalmente, você tem que viver fora do amadorismo. Então eu nunca lidei bem com essa coisa de profissionalismo. Certo? Mas de acordo com o que tem acontecido dentro do samba propriamente dito, então eu fico do outro lado. E quis parar. Mas quando surgiu Quilombos, eu disse pra mim: "olha o encontro de novo". Então, voltei.

Rock — O Procópio disse que no dia em que o amor acabar, o samba acaba também. Seu amor estava acabando?

Jorginho — O Império já me deu muita coisa, eu aprendi muita coisa boa lá. Depois, a escola foi se aperfeiçoando. Então, hoje você não tem mais nada para aprender lá. Porque já não existe mais aquele respeito das pessoas perante você, certo? Foi a vida profissional que me afastou do Império. A escola te solicita muito e você não tem mais tempo de dar aquela atenção. Eu não abandonei o Império, a ala dos compositores do Império me afastou.

Rock — Mas se você tem tempo pro Quilombos, por que não tem para o Império?

Jorginho — Porque no Quilombos é outro departamento. A gente se oferece para sair e recebe uma responsabilidade e tem que cumprir.

Entra um cara dizendo que Candeia está lá fora, no carro. Candeia não pode andar e com a chuva que cai fica difícil chegar à birosca. Mas a presença dele, assim mesmo é forte. É como se ele fosse a cabeça e o coração de Quilombos, dentro de um carro, lá fora, sob a chuva.

Jorginho — Até aconteceu uma coisa engraçada. No sábado eu não pude vir porque tinha samba no Opinião segunda-feira e eu tava me concentrando — sabe como é, pra poder ficar beleza. Aí o Candeia grilou. Aquela briga. Me telefonou cobrando, brigou mesmo quando eu me expliquei. Bacana isso. É muito importante saber também que Quilombos não é show. Mesmo com toda essa cúpula.

Rock — E o Império, Jorginho?

Jorginho — Vamos deixar o Império de lado porque o Império me bate muito fundo ainda.

Jorginho pede que a gente desligue o microfone e fala, bem mais solto, sobre suas mágoas. Mas acaba deixando ligar o gravador outra vez.

Jorginho — Eu não deixei o Império. Na ocasião que a ala dos compositores agiu assim comigo, eu achei que o presidente queria uma promoçãozinha. Porque, modéstia à parte, ele me eliminar é uma boa, eliminar o Candeia é uma tremenda boa, certo? Mas ele então me mandou uma mensagem dizendo que eu estava afastado. O sr. quer saber há quantos anos eu militava na ala dos compositores do Império? Dezesseis.

Chega Monarco. Puxa uma cadeira. Fala baixinho. Com ele parece que chega um vento de saudade e a birosca do clube, no meio da chuva, fica mais irreal ainda, aguardando os sambistas que fariam vibrar a quadra abandonada. Ninguém mais. E já é tarde. Para Monarco, Jorginho Pessanha, Valdomiro e Procópio, tudo legal. Eles não querem o show. O samba pinta na hora que é para pintar, aos poucos, entre um papo e outro.

Monarco — Porque em Quilombos, roda de samba é roda de samba mesmo. Não é show. Lembra da última. O samba ia surgindo de roda em roda. Foi uma alegria. O Guilherme de Brito ficou maluco de alegria, passava de uma roda pra outra.

Rock — E você, Monarco, o samba começou quando?

Monarco — Ah, antigamente a gente nascia com o samba. Nem dá pra lembrar quando. Sei que eu era garoto e uma noite pegamos os instrumentos que os ritmistas tinham abandonado um pouco e o Paulo da Portela já pegou a gente pra ir aprendendo direitinho. Era assim, tava no sangue. Todo mundo fazia de tudo, a vida era a escola.

O papo esquentou. Paulo da Portela parece até que está presente. Todo mundo fala ao mesmo tempo, sem amargura, porque agora existe Quilombos e uma nova perspectiva: a escola de samba de volta às suas origens. Samba, só com amor, quer dizer, só samba quem se entrega. Porisso as escolas estão se desvirtuando, porque tem muito sambista que não está integrado na vida de sua agremiação. E os de lá, estão cada vez mais marginalizados. É nesse sentido que todos condenam a participação de gente de fora — na medida em que essas pessoas não vivem realmente o dia-a-dia da escola. Que venham, eles dizem, o samba é para todos, mas é preciso ter amor e humildade.

Procópio — Olha aquela moça ali (ela está debruçada sobre a tina de água, lavando pratos), é uma excelente sambista. A Beki Klabin quer sambar? Que faça isso. Aqui, todo mundo faz de tudo, e é isso que faz a escola.

Monarco fala de Mijinha, o autor da letra de **Sentimento**, que está hospitalizado, numa pior. Como é que pode? Pois é, agora o irmão está tentando ensiná-lo a assinar seu nome para que ele possa receber diretamente os direitos autorais.

Jorginho — Manda aí, Monarco.

Surge um pandeiro, várias caixas de fósforos e um samba atrás do outro. Na voz de Monarco, Jorginho, noite a dentro. De mansinho. Tristemente, alegremente.

No carro, Candeia fala com o pessoal que entra e sai da quadra. Sua preocupação é deixar tudo muito bem explicado: Quilombos não veio para derrubar outras escolas, veio para que as pessoas possam fazer samba como antes, livremente, como pede o nome da nova escola.

"É preciso deixar bem claro também que a gente não é contra o pessoal da Zona Sul. É bom que todo mundo participe. Mas o que a gente quer é que o samba não se transforme num show, com imposições de fora das escolas. Você vê, estão mudando até a linguagem do samba: "que grilo é esse / quero embarcar nessa onda / é o Império Serrano que sai / dando uma de Carmen Miranda". Desde quando o samba falou essa língua? Eu não reconheço isto."

Quilombos não vai sair na avenida. Nem poderia. Primeiro porque seu pessoal é também o pessoal de outras escolas. Segundo, porque não está topando o esquema. Assim, se Quilombos sair — e vai sair, diz Candeia —, será nos subúrbios, sem compromissos, sem horários. Candeia acha que esta é a hora do sambista defender sua cultura das influências de fora, da comercialização excessiva, de uma forma que é determinada por técnicos de turismo com um cronômetro na mão.

"Hoje em dia, parece até que as escolas estão desfilando de cabeça pra baixo. Antigamente você via uma escola de longe e era aquela onda de movimento que partia do pé — a base do samba. Agora, o movimento tá todo lá em cima, nas alegorias de mão que eles estão explorando no máximo para disfarçar o fato do pessoal não saber sambar. É no pé, **dizer no pé**, e não com plumas na mão."

SOM NOSSO:

"Fizemos o que o ouvido pedia"

CARLOS A. GOUVÊA

Som Nosso de Cada Dia. Agora tão brasileiro quanto o nome que adotaram. A razão? Simplesmente acordaram a tempo e no seu segundo LP — ainda não lançado — esta a fusão de ritmo nordestino, especialmente o maracatu, que serve como raiz da terra acoplado com bases de rock'n'roll, para quem quiser rotular.

Egidio Conde (guitarra), Pedrão (baixo), Armando (teclados) e Pedrinho (bateria), não querem que chamem sua música de rock. Diz que as pessoas insistem em rótulos mas que a linha musical do conjunto é muito mais que isso, tem muito mais abertura. Para conseguirem o som que o ouvido gosta, foram gastas 80 horas de estúdio, o Vice-Versa, de Rogério Duprat que acabou se transformando em um pai do rock tupiniquim, com suas colaborações. Rogério faz o seguinte: libera o estúdio — com o seu sensível feeling — deixa os meninos gravarem e grana só se discute quando o grupo conseguir vender a fita.

Egidio Conde conta que foi incrível, pois além de usar as horas para as gravações, pesquisou um monte de instrumentos que existem no estúdio até achar aquele som.

E resultou "Montanhas", "Neblina", "Rajada Runaway" e "Tinta Preta Fosca", quatro entre as melhores faixas do disco. Pedrão garante e manda avisar que este LP não tem muito a ver com o primeiro — "Snegs" — gravado ainda quando Manito estava no conjunto. Isso foi no ano retrasado, pela Continental. Hoje, a nova gravadora que contratara o grupo, ainda não está definida.

"Este disco é muito mais solto e é exatamente o tema de nossos shows. É rico em harmonia. Em "Neblina", existe muita percussão brasileira, até sinos. E o resultado do espírito do Som Nosso ou seja fazer apenas o que a gente gosta, sem problemas ou interferências, ou ainda imposições de gravadoras, no tocante a repertório. Fizemos o que o ouvido pedia e procuramos não rotular nada."

Essa preocupação com rótulos parte do principio, segundo Pedrão, que a maior parte do público do rock brasileiro está com uma formação inteiramente deturpada, errada, atrapalhando o trabalho de muita gente que se propõe a fazer um trabalho sério, coerente, adulto e em concertos, se vê na obrigação de fazer barulho, para contentar essa boa fração de público. E, Pedrinho faz uma pergunta, além da observação:

"Essa história das pessoas gritarem "quero rock!" em meio a um concerto, é pura imbecilidade. Eles estão lá para ouvir o que? Rock é um tudo, sem fatias ou rótulos."

O Som Nosso de Cada Dia existe há dois anos. Antes, cada um de seus integrantes estavam em um grupo tocando diversos gêneros de música, mas esbarravam em um ponto comum: tocavam em bailinhos, que segundo eles é a melhor escola. A primeira formação do Som nosso era Pedrão (baixo e guitarra), Pedrinho (bateria) e Manito (teclados). Este último, depois de gravação do "Snegs" ficou com uma forte hepatite seguida de muita piração, o que resultou em sua saída, do grupo.

Mas, ainda com Manito, o Som Nosso teve em sua segunda formação a presença do excelente baixista Liminha (ex-Mutantes). Depois, Lima deixou o grupo para tocar com Tuca e Dinho na banda de Erasmo Carlos. Com a saída de Liminha e Manito, o Som Nosso ficou parado uns tempos até a chega de Egídio e de Tuca, este último como conseqüência da dissolução da banda de Erasmo. Depois de uns três meses, Armandinho, um excelente tecladista que não podia ficar "available" por muito tempo, veio completar a fusão de quatro dos melhores músicos brasileiros. E essa é a formação atual.

Entretanto, os dois anos de vida do Som Nosso de Cada Dia, não serviram para acabar com os dias difíceis do grupo. Os problemas existem e às pencas. Pedrão conta um dos principais: "Sabe, antes de mais nada, difícil é achar pessoas que façam boa divulgação do nosso trabalho. Faltam profissionais assim como empresários que avaliem o que tem nas mãos para trabalhar. Já contratamos várias firmas de assessoria de Imprensa para fazerem nossos releases e tudo o que conseguimos em termos de resultado foi lastimável. Os releases não tinham nada a ver conosco. Empresários, empresários no duro, não fomos apresentados a nenhum. O que existe são empresários, pseudos, que querem ser mais estrela que os próprios músicos. O empresário tem que sentir, conviver e saber o que está vendendo. O rock precisa é de vendedores pois o campo está aberto e é mais do que imenso. Procura-se um manager."

Um problema que deixou de ser para o Som Nosso: aparelhagem. Na verdade, no conjunto existe um quinto elemento, incógnito, que financiou a aparelhagem para o grupo e todos os ganhos são divididos por cinco, como pagamento. Eles não gostam muito de falar nisso e para evitar, Egidio faz criticas ao problema que atinge 98% dos grupos de rock tupiniquim: "Os preços da aparelhagem são absurdos e os instrumentos e amplificadores nacionais não possuem qualidade suficiente para se conseguir um som puro e limpo. O que acontece a um grupo que não possui aparelhagem completa? Acaba caindo nas mãos dos especuladores, verdadeiros agiotas que alugam a preços abusivos os instrumentos, amps e até microfones e mesas de som, tudo um roubo a que todos são obrigados a cair e concordar, abaixar as calças e pedir desculpas por estarem de costas. Esse pessoal que aluga sempre sai ganhando e o conjunto já sai para um concerto com um prejuízo enorme, acabando pagar para tocar."

O não conformismo de Egidio partiu de uma temporada que o grupo fez, no ano passado, na região centro-oeste do País, quando pagaram só de aluguel de aparelhagem, 39 mil cruzeiros.

Pedrinho e Patrick Moraz

Pedrinho cita o maior problema: a omissão dos disc-jockeys, em termo de rock brasileiro, ou melhor, música brasileira. Por exemplo, o trabalho do baterista Edson Machado é desconhecido no Brasil porque as rádios não tocam. Quem procurar ouvir esse baterista, encontrará um dos trabalhos mais consistentes que já apareceu. Ótimo, e daí, se os programadores de rádio são surdos?

Revolver/Walter Franco (Continental): Tem gente logo se sentindo ameaçada, pensando em arma e coisas tais. Já outros lembram do disco dos Beatles, aquele que tinha **Eleanor Rigby** e **Yellow Submarine.** Os Beatles tem mais a ver. Como na capa de **Abbey Road,** Walter vem andando pela rua, de frente e de banda, mostrando a cara, vestido de branco, convidando à valsa. E, como os Beatles, ele vem remexendo o baú sonoro, revolvendo, revirando. Em termos de Walter, é um passo atrás de seu primeiro LP, o da capa branca, mosca e **não.** Mas, como ensinam os chineses, pode valer dois passos à frente: Walter está pegando o pulso da rapaziada, acertando o passo com o rock e a eletricidade, ensinando, quase, paciente e bruxo, o que fazer com um estúdio, com as fitas, as guitarras, os sintetizadores. Tenho certeza absoluta de que a garotada vai adorar. E aí o Walter vai poder prosseguir, muito sereno, pelas galáxias em espiral (ou em triângulo?) que ele tem dentro da cabeça. (Ana Maria Bahiana)

Desire/Bob Dylan (CBS/importado): Oh, Zeca Zimmerman, eu não resisto a falar deste disco. E, Oh, CBS, é esnobação mesmo, mas esse é importado, porque não sei o que é um disco brasileiro da CBS há um ano. E, en passant, **Desire** vai sair aqui quando? Crianças, é ouvir e amar. Sei lá, até vocês aí que pixaram tanto o fascículo do Bob Dylan, eu acho que valia a pena dar uma conferida. Como é possível ficar insensível (rimou) a tanta força, tanta beleza, vigor, simplicidade, tanto desejo, em última análise? Um cara de 35 anos, cara de garoto, sorriso limpo na capa. A voz exata, o canto perfeito, composto de materiais tão

simples; a América inteira, todas as suas estradas, todas as suas vivências confluindo afinal, harmoniosamente, numa coisa só: O cinema-verdade da poesia Dylan se desenrolando, magnífico, em **Joe** e **Hurricane,** história de enjeitados e anti-heróis. O country rasgado em **Black Diamond Bay.** A reconciliação com Robert Zimmerman e o sangue judaico de Dulutg, Minnesota, em **One More Cup Of Coffee.** E a paixão, ah, sim, a paixão absoluta e desamarrada em **Sara, Oh Sister, Isis.** Desejo, Tudo junto, Impossível separar os ingredientes da mistura. Só um toque: atenção ao violino diabólico, mimético, de Scarlet Rivera. (AMB)

Falso Brilhante/Elis Regina (Philips/Phonogram): Das duas uma. Ou o show, em São Paulo, é um acontecimento histórico (e aí esse disco com 10 faixas de estúdio não passa de um embuste, amostra grátis, falso brilhante) ou tudo tem uma dose muito grande de oba-oba (e aí o disco fica sendo só um disco, um ótimo disco). Como ainda é cedo para apurar, fiquemos só com o LP, dissociado do show e suas conotações histórico-culturais. Eu, por mim, comprava esse disco só prá ouvir Elis berrando com o fundo da alma as duas músicas incríveis de Belchior: **Como Nossos Pais** e **Velha Roupa Colorida.** E, já que estava com o LP em casa, prestava atenção nas outras coisas também. Que Elis desistiu de ser recitalista perfeita e partiu pro grito, pro urro, prá voz na garganta, voz de gente. Que o repertório está balançadinho, que a dupla Bosco e Blanc continua fazendo das suas, que o grupo chefiado pelo Cesar Camargo Mariano é muito bom. Mas, no fim, ficava mesmo com o essencial: com a voz solta de Elis (um toque, até, para o ano de 76) e com os rocks do Belchior, que é onde ela explode melhor. (AMB)

USA/King Crimson (ATCO/Continental): Quando Pete Sinfield escreveu que "a confusão será meu epitáfio", lá no início da carreira do King Crimson, ele não podia imaginar como estava sendo profético. Este é o álbum-epitáfio do Crimson, lançado na América (na Inglaterra a pedra tumular foi o disco Eno/Fripp). E confusão é isso aí. Para os fãs do Crimson, é indispensável: um registro histórico. O resumo — é ao vivo! — de tudo o que aconteceu com a invenção de Bob Fripp. Os demais vão só ver um time confuso, embolando no meio de campo, todo mundo querendo chutar a gol, e gol que é bom... Às vezes tem perigo na área, uma linda frase solta do violino de David Cross, a virtuose permanente de Bill Bruford na bateria (onde será que ele está?), um achado da guitarra psicótica de Fripp. Mas o clima geral é meio sobre o fim de festa. Tem um nervoso soturno em baixo de tudo, que me lembra um pouco a história do Frankenstein. Não o "Jovem". O de verdade. (AMB)

"Minha dor é perceber/que apesar de tudo que fizemos/ainda somos os mesmos e vivemos/como nossos pais"

Os técnicos fazem o sinal de OK, e está encerrada a gravação da primeira música do LP **Falso Brilhante**, nos estúdios da Phonogram, na Barra da Tijuca. Apoiada no pedestal do microfone, a cantora esconde o rosto entre as mãos e chora. Muita gente não entende a cena, mas o seu tecladista, violonista, arranjador e marido, César Camargo Mariano, percebe que aquelas lágrimas são a matéria-prima do disco que está sendo gravado. Fecha os olhos por alguns segundo e logo acorda, para transmitir aos músicos as primeiras instruções para a próxima gravação.

Foi esse clima de emoção à flor da pele que fez de **Falso Brilhante** um vibrante ponto de partida para a carreira de uma garota que ainda tem muito futuro. A gente pode fazer esta previsão sem medo de errar, porque essa menina chamada Elis Regina nunca mais ficará perdida no labirinto do estrelismo, nem ofuscada pelo reflexo dos falsos brilhantes. Ela reencarnou. Precisou apanhar para aprender. E aprendeu.

Elis Regina nasceu, pela primeira vez, de um parto explosivo. Numa época em que a televisão brasileira ainda não havia entrado na difícil vida fácil das novelas, os **shows** de música popular eram o prato do dia. **O Fino da Bossa** introduzia a euforia quase carnavalesca de Elis Regina & Jair Rodrigues em todos os quartos e salas da família brasileira. Estava construído o sucesso, e, logo em seguida, o LP **2 Na Bossa** distribuiria milhares de cópias num **pique** de vendas que até hoje é um dos recordistas na indústria fonográfica brasileira.

Quando a Tv abandonou a música popular, as coisas ficaram difíceis, principalmente para os intérpretes que não eram compositores. Toda e qualquer plasticidade visual nas apresentações ao vivo, ficou anulada pela impossibilidade de divulgar as imagens. Elis, a maior das estrelas enquadradas nessa categoria aparentemente condenada, parecia colaborar para que o fenômeno se concretizasse. Embora nunca tenha deixado de ser perfeita tecnicamente, ela frustrava seus admiradores nas interpretações, onde dificilmente conseguia explorar todo o poder expressivo contido nas músicas de seu repertório, sempre "muito bem selecionado".

Para quem esperou durante todo esse tempo pelo renascimento de Elis Regina, **Falso Brilhante**, que vai sair logo depois do carnaval, será gratificante em todos os sentidos. Gravado em apenas dois dias, o LP abre com sua faixa mais forte — **Como Nossos Pais** — do cearense Belchior. É uma fotografia perfeita de um jovem cansado, que depois de passar anos acreditando e desacreditando nas coisas, constata que a história é realmente uma espiral concêntrica, onde os fatos se sobrepõem. Simplesmente espetacular. O lado 1 prossegue com **Velha Roupa Colorida** (Belchior), **Los Hermanos** (Atahualpa Yupanqui), **Um Por Todos** (João Bosco e Aldir Blanc) e **Fascinação** (F.D. Marchetti e M. de Feraudy — versão de Armando Louzada). No Lado 2, **Jardins de Infância** (João Bosco e Aldir Blanc), **Quero** (Thomas Roth), **Gracias a La Vida** (Violeta Parra), **O Cavaleiro e Os Moinhos** (João Bosco e Aldir Blanc) e **Tatuagem** (Chico Buarque e Ruy Guerra).

Em **Falso Brilhante**, Elis Regina faz um corte na seqüência monótona dos lançamentos de seus LPs, que eram gravados mais para cumprir as exigências contratuais, do que pela necessidade de mostrar um trabalho realmente novo. Nos arranjos de César Camargo Mariano, estão presentes a vitalidade e o peso da música **pop** adaptados ao calor latino de uma cantora que reconquistou a sua própria liberdade criativa.

ALOYSIO REIS

Só entendo a crítica como alguma coisa dinâmica, que atua e se expõe no mesmo grau do criticado. Só entendo a crítica quando ela é capaz de — para usar um jargão da sociologia — intervir no real. Estamos vivendo um momento perigoso e equivocado, onde críticos agitam bandeiras e vestem as camisas dos seus clubes, perdendo, como todo torcedor, a noção de equilibrio.

No dia-a-dia, a rotina de abrir os jornais e assistir a mesma e estéril briga das duas tendências da crítica na música popular, entre os tradicionalistas sedentários, com suas preocupações paternais com a música popular brasileira e completamente alheios ao fato de que ela é um círculo dentro de um outro círculo — a música popular — e os modernosos incompetentes, que só ouviram dos Beatles para cá e que pouco podem contribuir criticamente para clarear o tão diagnosticado impasse em que dizem se debater a MPB de hoje — para estes, a história da música brasileira é um mistério maior do que a construção das pirâmides.

De repente, são endeusados elepês como o de Walter Franco (francamente: com aquela bateria, com aqueles músicos...) ou o de Clara Nunes (onde até Cartola aparece como plagiário, um trabalho que a própria cantora confessou ter sido feito na perna), são feitas reportagens de páginas inteiras nos jornais, preparados *takes* imensos na TV. Na imprensa, cada um na sua, cada um torcendo pela vitória do seu time.

Vou parafrasear o Millor: quero a liberdade de torcer pelo Vasco na torcida do Flamengo. Ainda que seja esta uma posição ideal, romântica. Quero ouvir Milton Nascimento na casa do Juarez Barroso e provar ao Ezequiel Neves que Raul Seixas só conseguiu fazer o seu "Sgt. Peppers" porque se juntou a músicos com mais de dez mil horas de estúdio (e quem quer saber quem são Maciel, Formiga, Zé Bodega, Meneses, Altamiro, numa geração que decide que quem toca é Sérgio Dias, é Sérgio Magrão, é Manito?).

Fui instruido para escrever sobre samba e ainda nem comecei. Sei, só, que 1976 não vai ser tão bom para o gênero como pretenderá certamente o Tinhorão. No mais, "nós estamos preparados e queremos fazer uma boa partida para corresponder à expectativa da torcida". O elepê de Roberto Ribeiro, único que, em 1975, conseguiu mostrar doze faixas sem contrabaixo (e com peso), quase não foi citado nas relações de melhores. E vai ser o mais imitado este ano, para que a crítica se retrate devidamente. Na RCA, Giovana deixou pronto desde agosto um disco caprichoso. Só que algumas idéias de percussão foram aproveitadas, com inteligência, pelo Martinho. Agora, sai o disco da Giovana. E a crítica vai dizer que ela é que imita o outro. Vai dizer que a RCA está calcando seus lançamentos no som do Martinho, porque está dando certo. A crítica está muito longe do músico, do estúdio, da gravadora. É pena.

ROBERTO MOURA

Geléia Geral dos

• O cenário era bastante envolvente: no 54.º andar, debruçando sobre as luzes de Nova York às seis da tarde, Sivuca, músico brasileiro dava seu recado bossa nova, como sempre atrás de uma pilastra, praticamente sem ser visto pelo público. Sua presença, no entanto, era forte e facilmente reconhecível pelo som dos instrumentos de percussão. Acompanhado de um grupo americano vencedor do Dowbeat International Jazz, de 75, ele começou por lembrar Tom Jobim, com sua "Garota de Ipanema". A platéia, formada basicamente de brasileiros, já que era uma "Brazilian Evening", se empolgava apesar da escassa champagne e embalava-se no saudosismo.

Sivuca foi um dos muitos brasileiros que vieram para cá em 58 e acabaram ficando. Agora, depois de 16 anos, muita guerra e pouco dinheiro, Sivuca abre um rosto alegre quando fala na volta — definitiva — ao Brasil, marcada para os próximos meses. Diz que vai voltar às origens, diretamente para João Pessoa, e lá ter uma vida típica dos mestres amadurecidos: ensinar música na universidade, estudar muito em casa e compor, para dar continuidade a um trabalho que começou quando ainda era pequeno.

— "Porque a volta? Bem, é um resultado do meu amadurecimento como músico, como homem. Através da música e só graças à ela, consegui me encontrar. Acho que é por isso que eu volto. Quero dar o melhor de mim, acho que chegou a hora".

Há exatamente três anos Sivuca não se apresentava ao vivo. Esse tempo ele passou fazendo pesquisa em casa, preparando a volta. Os olhos semi cerrados, quase cegos, começam a brilhar quando fala no assunto, a razão principal da volta:

— "É o amor, minha filha. Encontrei o amor. Me casei legalmente este mês, mas estamos juntos há mais de um ano. Vim encontrar a Glória, por incrível que pareça, em João Pessoa, quando estava lá de férias. Acabei por trazê-la e nosso entendimento é perfeito. Não sei se pelo fato dela também ser instrumentista, ou pelas inúmeras outras afinidades que temos".

De qualquer maneira, quando é chamado ao centro do palco, longe das pilastras, Sivuca, aos 46 anos, parece um homem realizado apesar do que passou e sofreu, maduro e em paz para a volta. Empunhando seu instrumento favorito, o acordeón, ele toca com a emoção de quem se despede depois de 16 anos, a "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso. (Ana Helena Gomes, de N. Y.)

• Hollywood, 8 de janeiro de 1976 California USA

Sagitariana maria bahiana, how're you?

Recebi sua carta, aquela que você inventou um tempo prá escrever. Estava em New York. Foi o fim da nossa primeira tournée com Airto, que por sinal foi uma maravilha, tocamos no Bothon Line (é um clube que cabe 600 pessoas) e foram 4 dias junto com a banda do Charles Mingus. Os 4 dias foram superlotadosmesmo, e prá gente foi um bom teste tocar em New York, principalmente neste club que, segundo o Airto, é um club muito importante aqui. Mas prá mim não importa, tanto faz tocar aqui ou ali, não faz diferença, toco da mesma maneira, you know.

Enfim, esta primeira tornée foi muito boa prá mim e pro Gismonti. Já deu prá gente ter uma visão de como é fácil trabalhar na tal da América do Norte. O som que estamos fazendo é uma coisa nova prá eles, porque a gente, como bons malandros brasileiros, mistura a coisa toda e eles ficam loucos com o som. E ficam nos dizendo: Som is good, man, som is good, man. Som is good in Brasil.

Agora que já passaram as festanças de fim de ano, voltamos à batalha norteamericana. É um concerto com Flora Purim aqui em Los Angeles, no Roxi Club. E depois vamos seguir com Airto prá 2.ª tournée que termina em março. Aí vamos dar um tempo de América, entre 15 e 20 de março estamos chegando por aí. Gismonti vai querer gravar o **Academia de Danças n.º 2**, e vamos ter também dois concertos no Rio e em São Paulo. Estamos levando o Luiz, ex-Som Imaginário.

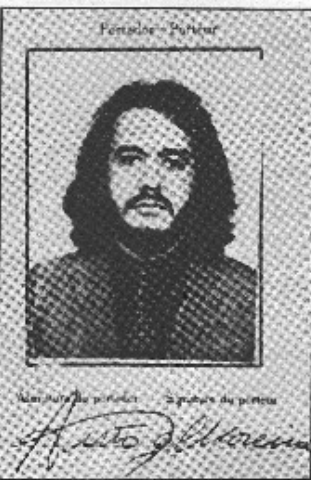
Terminando este trabalho do Brasil, que vai levar de 2 a 3 meses, vamos partir prá Europa. Já temos um disco e 6 concertos na Alemanha.

Enquanto estamos de férias dos trabalhos do Airto a gente tem ensaiado diariamente. Gismonti está a mil por hora. Temos 3 discos pra fazer este ano. Estados Unidos, Brasil e Europa. Estamos correndo atrás do tempo.

Por falar em disco (ATENÇÃO) estou transando pra fazer um disco meu na Odeon. Aqui é fácil pra mim fazer um álbum, mas eu prefiro primeiro trazer a bagagem do Brasil.

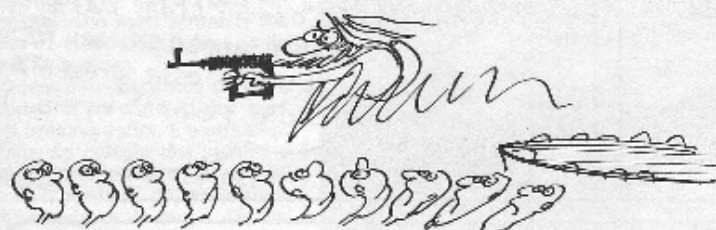
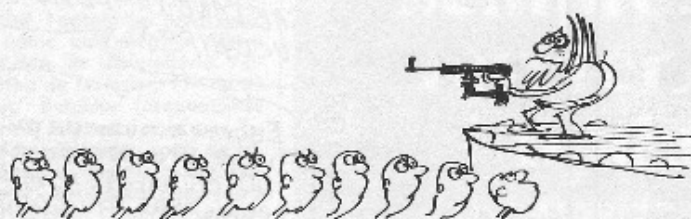
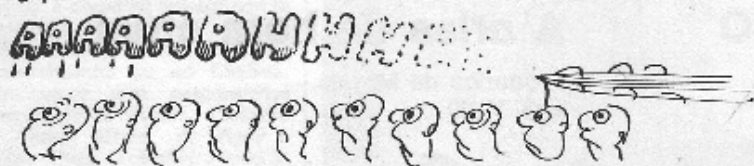
Um abraço pra você, em março estamos aí.

Robertinho

Nota da Ana: o "nós" do Robertinho é Airto, Egberto, Luiz Alves e ele mesmo; Robertinho Silva, baterista, ex-Som Imaginário, presente em quase todos os discos de Milton Nascimento (inclusive o Native Dancer, **com Wayne Shorter)** e no Academia de Danças, **de Gismonti.**

• Imaginem um corpo frondoso, de três cabeças, à esquerda Milton Nascimento, à direita Egberto Gismonti e ao centro Airto Moreira. Imaginem ainda uma paisagem revolta, um misto de gheto novaiorquino, feira nordestina e sala de concertos européia. Imaginem, como disse John Lennon. Mas o disco que reúne tantas atmosferas — "Identity" — com o percussionista brasileiro Airto Moreira, não tarda a ser lançado aqui. E vocês poderão sentir cada um e, quem sabe, imaginar mais. With a Little Help dos friends, como vem ocorrendo desde os Beatles, o jazz-latin-rock ajuda seu irmão também neste LP. Airto, que participou de tantos discos do jazz (e no sintetizador Arp Odissey), tem na produção o tecladista extraordinaire (copyright Ezequiel Neves) Herbie Hancock, escola Miles Davis. Do mesmo berço é o sax soprano Wayne Shorter, também extraordinaire, responsável por um solo dolente, no final de "Make Up Song", que lembra o Nivaldo Ornellas dos últimos LPs de Milton Nascimento. Por falar nele, o baterista de "Identity" é Robertinho Silva (vide carta), formado no Som Imaginário que tanto acompanhou Milton. Por fim, mas não por último, os multiteclados, violão, flauta e arranjos estão a cargo do não menos Egberto Gismonti, também autor — marcante — de quatro das sete faixas do disco. Em suma: de tantas latitudes não poderiam soprar maus ventos, e "Identity" é um LP-fenômeno já devidamente detectado pelos sismógrafos mais agudos da crítica americana. Um caso raro, como dois LPs de Tom Jobim (o da Verve e o "Stone Flower"), os de João Gilberto com Stan Getz, o do México e o mais recente: o encontro Milton Nascimento / Wayne Shorter: discos two-ways, ou seja, valem tanto para a música brasileira quanto para a americana. Influem em igual proporção (Ia esquecendo: incluam na lista o primeiro de Airto nos EUA, para a Buddah Records e o único de Hermeto, infelizmente ambos não lançados aqui). Ao contrário dos Sérgio Mende's, Eumir Deodato's, não se trata de macumba para turista, como dizia Oswald de Andrade, nem "clássicos em bossa-nova", como já ironizou (fazendo um disco) Rogério Duprat.

Airto Guimorvã Moreira (1,80 m, cútis morena, cabelos e olhos castanhos, nariz aquilino, nascido em Itaiópolis, Santa Catarina, em 1941) se pôs no disco, como simbolizam os vários documentos que fez estampar na contracapa. Conseguiu impor — ao nível de superstar — seu trabalho por inteiro, sem as costumeiras concessões ao exótico. (Duas composições do disco são dele, inclusive um rock baião em homenagem à mulher Flora: "I've never loved/like this before".) Mistura de canto de trabalho, toada e renascença, sintetizador e berimbau, a identidade da música de Airto é fluida e versátil como qualquer mente aberta desses tempos fechados. Apenas sua voz (usada em quase todas as faixas) não acompanha essa vertigem sonora. Mas, já é querer demais. Afinal, a perfeição é uma meta, defendida pelo goleiro. E eu não sou Pelé, nem nada. (T.S. em férias.)

HUMOR

BAM!!
AAAAAAAHHHHH...

MAIS UM! MAIS UM! MAIS UM! MAIS UM!

Henfil

SE VOCÊ NÃO CONSEGUIU NENHUM EXEMPLAR DO FRADIM 1, 2, 3, 4, 5, 6...

OLHO VIVO QUE VEM AÍ DEPOIS DO CARNAVAL

FRADIM

52 PÁGINAS

MARÇO

NAS BANCAS